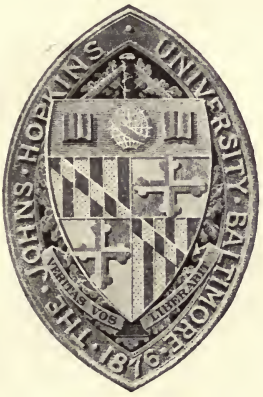
3 1151 01492 1088
THE EISENHOWER LIBRARY

Study .E.7

BOUND BY WILSON & SON
CAMBRIDGE

PC 5005
.A65 M5
2d set

LIBRARY
OF THE
JOHNS HOPKINS UNIVERSITY



PRESENTED BY

Lady Walston

Archäologisches institut des Deutschen reichs. Römische Zweigansta
"

MITTEILUNGEN

DES KAISERLICH DEUTSCHEN

ARCHAEOLOGISCHEN INSTITUTS

ROEMISCHE ABTEILUNG

BAND XXI.

BULLETTINO

DELL' IMPERIALE

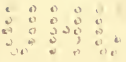
ISTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO

SEZIONE ROMANA

VOL. XXI.

ROM
LOESCHER & C.°
(W. REGENBERG)
1906

PC 5005
.A65M5
2d set



GIFT OF LADY WALSTON

a. a. III / 18 / 25.

INHALT

W. Amelung, *Zum Silberbecher Corsini* S. 280-287.

P. Ducati, *Frammenti di vaso attico con dipinto rappresentante la morte di Argo* (tav. III, IV) S. 98-141.

E. R. Fiechter, *Der ionische Tempel am Ponte Rotto in Rom (S. Maria Egiziaca)* (Taf. VI-XII) S. 220-279.

K. Hadaczek, *Zur Geschichte des etruskischen Einflusses in Mitteleuropa* S. 387-393.

Ch. Huelsen, *Neue Inschriften* S. 87-88.

— *Der dorische Tempel bei S. Nicola in Carcere* (Taf. V) S. 169-192.

A. Mau, *Das grosse Theater in Pompeji* (Taf. I) S. 1-49.

M. Nilsson, *Zur Erklärung des Ludovisischen Marmorthrones* S. 307-313.

E. Petersen, *Rostra Caesaris nochmals* S. 50-63.

— *Comitium und Rostra* S. 193-210.

L. Pollak, *Archaische Elfenbeinreliefs* (Taf. XV, XVI) S. 314-331.

G. E. Rizzo, *Leggende latine antichissime* (tav. XIII, XIV) S. 289-306. Aggiunta S. 398-402.

L. Savignoni, *Di una Sima ionica con bassorilievi dell'isola di Creta* (tav. II) S. 64-82.

H. Schenkl, *Der Hain der Anna Perenna bei Martial* S. 211-219.

Rud. Schneider, *Herons Cheiroballistra* S. 142-168.

I. Sieveking, *Römisches Aushängeschild mit Darstellung eines Nymphaeums* S. 89-97.

F. Staehlin, *Bronzeblech mit Münzporträten im Kircherianum* S. 83-86.

— *Die Thensa Capitolina* (Taf. XVII, XVIII) S. 332-386.

H. L. Wilson, *Eine neue Inschrift aus Terracina* S. 394-397.

Sitzungen und Ernennungen S. 288. S. 403.

Register S. 404.

DAS GROSSE THEATER IN POMPEJI.

(mit Taf. I)

Die Erforschung der älteren Formen des grösseren Theaters in Pompeji wird W. Dörpfeld verdankt, der im Juni 1902 zu diesem Zwecke nach Pompeji kam. Herr Professor Pais, damals Direktor, liess bereitwilligst die nötigen Nachgrabungen am Skenengebäude vornehmen, die dann nach Dörpfelds Abreise unter meiner Leitung fortgesetzt wurden. Noch im Laufe desselben Sommers veranstaltete der Inspektor Graf Cozza eine Ausgrabung in der Cavea des Theaters und wurde auf meine Veranlassung die Erforschung der Orchestra begonnen. Letztere wurde im Sommer 1904 in Gegenwart Dörpfelds fortgesetzt, aber erst im Sommer 1905 unter Sogliano's und meiner Leitung ganz zum Abschluss gebracht. Im Sommer 1904 wurde auch unter Mitwirkung Kawerau's das Skenengebäude aufs neue genau untersucht und wurden von Dörpfeld die hochwichtigen Spuren eines einst im Hinterraum vorhandenen, von Balken getragenen Zwischenbodens entdeckt. Kurze Berichte über diese Ausgrabungen sind erschienen *Notizie degli scavi* 1902 S. 512 ff. (Paribeni) und 1906 S. 100 ff. (Sogliano).

Die folgende Darstellung berichtet über den Tatbestand nach Auffassung des Unterzeichneten; Dörpfeld wird später Gelegenheit nehmen, seine Stellung zu derselben klar zu legen. Doch ist, was hier vorgelegt wird, Resultat gemeinsamer Bemühung; Teilung des geistigen Eigentumes ist kaum möglich, und keiner von uns beiden legt Wert darauf. Auch wo ich Ansichten vortrage, denen vielleicht Dörpfeld nicht zustimmen wird, bin ich doch auf Schritt und Tritt durch seine Mitwirkung wesentlich gefördert worden.

Das Ganze unserer Ausgrabungen wird durch den Plan Tf. I veranschaulicht. Auf demselben sind die Mauerteile der verschiedenen Perioden des Skenenbaues so unterschieden, dass die dem

ursprünglichen Bau angehörigen einfach, die des ersten Umbaues kreuzweise schraffiert, die der Umgestaltung in augusteischer Zeit und die wenigen noch späteren schwarz sind. Einfach schraffiert, wie die ältesten Teile des Skenenbaues, sind auch die auf dem Plan sichtbaren Teile des Zuschauerbaues. Sie sind zwar ihrem Ursprunge nach älter als der Skenenbau; da sie aber deutlich von ihm getrennt sind, so entsteht hier durch die gleiche Bezeichnung nicht gleichartiger Teile keine Unklarheit. Sie enthalten ferner auch Teile die dem Umbau der augusteischen Zeit angehören; aber bei der Art wie hier älteres und jüngeres durch einander geht, war gesonderte Bezeichnung nicht möglich. Sie war auch nicht nötig, da diese längst bekannten Dinge in unserer Erörterung keine Rolle spielen.

Der zeitlichen Unterscheidung ist die Unterscheidung höheren und niedrigeren Mauerwerks geopfert worden. Es handelt sich hier nur um die letzte Periode (schwarz). Das Podium der augusteischen Bühne, die innerhalb des Vorhangsraumes laufende Wasserrinne, die an diese angesetzten Stützpfeiler des Bühnenfussbodens wird jeder leicht erkennen. Der in der Mitte quer durchgehende breite schwarze Streif bezeichnet den unter der Bühne durchgehenden Abzugskanal, der von W (rechts) an der *scaenae frons* entlang und dann schräg nach vorn gehende schwarze Streif eine Wasserrinne, von der weiter nicht die Rede sein wird. Etwas unklar musste unser Plan in der Mitte der Rückwand (oben) ausfallen: hier bedeutet das Schwarze in der Mitte die Vermauerung der alten Thür im unteren Teil der Mauer, die beiden nach rechts und links nicht scharf begrenzten Mauerteile die Pfosten der dann im oberen Wandteil eröffneten Rampenthür.

Unsere Darstellung wird ferner erläutert durch beistehenden Gesammtdurchschnitt (Fig. 1), und mehrere Teildurchschnitte und Aufrisse. In diesen sind die verschiedenen Arten von Mauerwerk — Quadern, ziegelförmige Steine, Ziegel, Incertum — unterschieden und die Mauerdurchschnitte durch eine über diese Materialbezeichnungen hinweggehende schräge Schraffierung kenntlich gemacht.

Wir beginnen mit der *scaenae frons*. Sie erhielt ihre letzte Gestalt im wesentlichen durch einen Neubau in Ziegeln, der dem durch die bekannte Inschrift (*MM. Holconii Rufus et Celer cryp-*

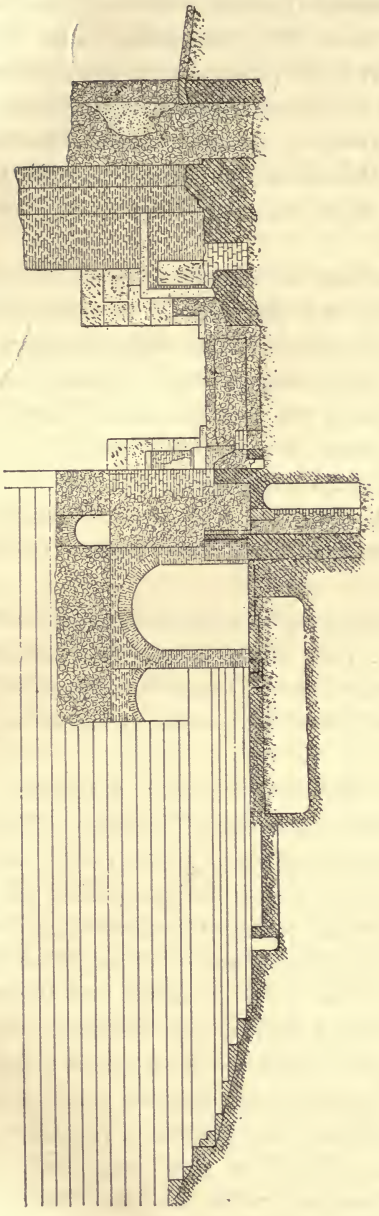


Fig. 1. — Längendurchschnitt des Theaters.

tam tribunalia theatrum s. p.) bezeugten Umbau des Zuschauerraumes durch die Holconier ziemlich gleichzeitig sein muss. Dies ist zu schliessen aus einer Eigentümlichkeit des Ziegelwerkes, indem nämlich der Mörtel der Fugen mit einer Kante in der Mitte vorspringt, genau so wie an den antiken Teilen der Thür die aus dem unregelmässigen Raum zwischen Theater, Forum triangulare, Palaestra und Isistempel in die Crypta führt: eine Eigentümlichkeit die sonst meines Wissens in Pompeji nicht vorkommt.

Auf diesen in die Zeit des Augustus, um den Beginn unserer Zeitrechnung fallenden Bau folgten nur noch einige nicht wesentliche Veränderungen. Die am meisten vorspringenden Teile der Fassade wurden noch um 0,24 vorgerückt. Dieser Vorsatz besteht aus Ziegelwerk, verschieden von dem der ganzen Fassade. Er reicht nur bis zur Sockelhöhe und ist hier durch Tuffsteine bekrönt und abgeschlossen. Ferner sind die ursprünglich durch die drei Thüren auf die Bühne herabführenden Stufen später überbaut worden, vielleicht weil man die Thürschwellen etwas höher legte. Die Reste sind ganz formlos.

Spuren einer älteren, gradlinig verlaufenden Frontwand waren schon immer kenntlich. Ihre Vorderfläche fällt zusammen mit der Vorderfläche der augusteischen Ziegelfront, abgesehen von den eben erwähnten Zusätzen derselben; diese springen vor die ältere Mauer vor.

Diese ältere Mauer nun wurde näher untersucht. Es ergab sich, dass sie in der Mitte eine vorn 1,78, hinten 1,76 breite Thür hatte, deren aus ziemlich grossen, nicht sehr gleichmässigen, durchschnittlich 0,22 hohen ziegelförmigen Tuffsteinen bestehende Pfosten um 1,15 unter die jetzige Oberfläche des Podiums der Bühne der letzten Zeit, und damit unter das ungefähre Niveau eben dieser Bühne, um reichlich 0,10 unter das der Orchestra hinabreichen. Nun ist das jetzige Niveau der Orchestra, wie weiterhin zu zeigen sein wird, späten Datums und Resultat mehrfacher Veränderungen: es ist zu Zeiten höher gewesen, kann aber wegen des hier anstehenden natürlichen Lavabodens nur ganz unwesentlich niedriger gewesen sein. Und da es nicht wohl denkbar ist, dass die Orchestra höher gewesen wäre, als die Thürschwellen der Skene, so werden wir diese als im Niveau der alten Orchestra lie-

gend betrachten dürfen. Die Pfosten sind breit 1,19; dies ist also die Dicke der Mauer. Eine Schwelle ist nicht vorhanden; den Thürboden bildet eine mörtelartige Masse. In der westlichen Hälfte der Thür ist der Boden um 0,43 erhöht durch den auch unter der Bühne hindurch nach Süden führenden Abzugskanal. Dieser war also damals noch nicht vorhanden.

Diese Thür liegt grade vor der Mittelthür der späteren Skenenfront. Von zwei weiteren Thüren ist nur je ein Pfosten kenntlich: sie lagen zwischen der Mittelthür und den beiden Nebenthüren der späteren Bühne. Von der westlichen ist der westliche, von der östlichen der östliche Pfosten sichtbar, östlich, beziehungsweise westlich der späteren Thüren; die beiden anderen Pfosten sind unter den vorspringenden Teilen der späteren Front verborgen. Mauerstärke und Schwellenniveau sind hier nicht kenntlich; wir nehmen an, dass sie mit der Mittelthür übereinstimmen. Da ferner diese genau der weiterhin zu besprechenden alten Mittelthür in der Rückwand des Gebäudes, die beiden sichtbaren Pfosten der Seitenthüren aber je einem Pfosten zweier anderen einst dort befindlichen Thüren genau entsprechen, so ist sicher anzunehmen, dass auch ihre anderen Pfosten den anderen Pfosten jener beiden Thüren entsprechen. Damit ergeben sich die drei Frontthüren als wesentlich gleich weit.

Von dieser alten Frontwand aus verlief jederseits, nahe den Enden, eine Mauer schräg nach aussen gegen den Zuschauerraum. Der am höchsten erhaltene und deutlichste Rest ist auf der Ostseite, links im Plan Tf. I; er ist erhalten, weil er hier für die gleich zu erwähnenden Vorbauten benutzt und ihnen einverleibt ist. Es ist nämlich ganz klar, dass die westliche (rechte) Ecke des mittleren, am meisten vorspringenden Teils der östlichsten dieser fünf Vorbauten nicht der übrigen Masse gleichartig, sondern ein Rest einer älteren, schrägen Mauer ist; daher die Schiefwinkligkeit dieses Vorsprunges. Dieser ältere Rest setzt sich rückwärts fort durch den hinteren Teil des Vorbaues und schliesst an die alte Frontwand an, der er auch im Mauerwerk gleichartig ist. Es ist deutlich, dass die schräge Mauer sich einst nach vorn weiter fortsetzte und an der Front des Vorbaues abgehackt ist. Der der Mitte zugewandte Winkel ist 4 m. vom Ende der Skene entfernt.

Die Fortsetzung dieses Restes gegen den Zuschauerraum fehlt, weil hier der Raum unter der späteren Bühne so stark vertieft ist,

dass auch die Fundamente verschwinden mussten. Dagegen wurde auf der Westseite durch unsere Ausgrabungen ein in genau entsprechender schräger Linie verlaufendes Mauerfundament aufgedeckt; wir können nicht zweifeln, dass hier das im Osten verlorene erhalten ist. Für den späteren Vorbau ist hier, im Westen, die schräge Mauer nicht benutzt worden; in ihm sind keine älteren Reste zu constatieren. Dagegen sehen wir hier deutlich, wie sie an die Südwand des Zuschauerbaues stösst und an ihr entlang, in stumpfem Winkel umbiegend, sich nach Westen bis an die Aussenwand des Gebäudes fortsetzt, in der Ecke durch eine viel jüngere Basis bedeckt. Und kehren wir nun nach Osten zurück, so dürfen wir wohl annehmen, dass dieser Fortsetzung die sich dort an gleicher Stelle findenden, jetzt ganz formlosen Reste entsprechen. S. hierzu den Plan Tf. I.

Es ergiebt sich also jederseits ein schiefwinkliger Raum zwischen der schrägen Mauer, ihrer Fortsetzung am Zuschauerbau, der äusseren Seitenwand des Skenengebäudes und der alten Frontwand: ein Paraskenion. Selbstverständlich standen diese beiden Räume in Verbindung mit dem Raume hinter der Front, dem Skenensaal. Und zwar war diese Verbindung nicht etwa so hergestellt, dass sich die Frontwand nicht über den Ansatz der schrägen Mauer hinaus nach aussen fortgesetzt hätte — die Fortsetzung ist im Westen sichtbar — sondern durch je eine Thür in der Frontwand. Diese Thüren sind nicht kenntlich, weil die betreffenden Teile von der späteren Bühnenfront bedeckt sind.Da aber, wie oben ausgeführt, den drei sichtbaren Thüren der Front drei Thüren in der Rückwand des Skenengebäudes genau gegenüber standen, und da diese Rückwand nahe den Ecken noch zwei kleinere Thüren hatte, so ist wohl kein Zweifel, dass diesen die beiden eben geforderten Thüren entsprachen. Ob die Paraskenien auch durch Thüren in den schrägen Mauern mit dem von diesen und der Front umfassten, gegen die Zuschauer sich erweiternden Raum in Verbindung standen, ist nicht kenntlich, doch wird es wohl anzunehmen sein.

Beistehend (Fig. 2) der im übrigen weiterhin zu begründende Grundriss des Skenengebäudes in seiner ältesten Form: ein gutes Beispiel des von Puchstein als der altattisch-westliche bezeichneten Typus. Es wird gut sein, gleich hier die Art zu besprechen, wie sich dies Skenengebäude an den Zuschauerbau anschloss. Da wo die

Reste der schrägen Wand des westlichen Paraskenion an den Zuschauerbau stossen, sind an diesem die Reste eines mit weissem Stuck — er würde gut in die Tuffperiode passen — bekleideten Pilasters kenntlich (im Plan Tf. I angedeutet), der hier eine Ecke nach Osten bildete; was weiter östlich folgt ist späterer Zusatz.

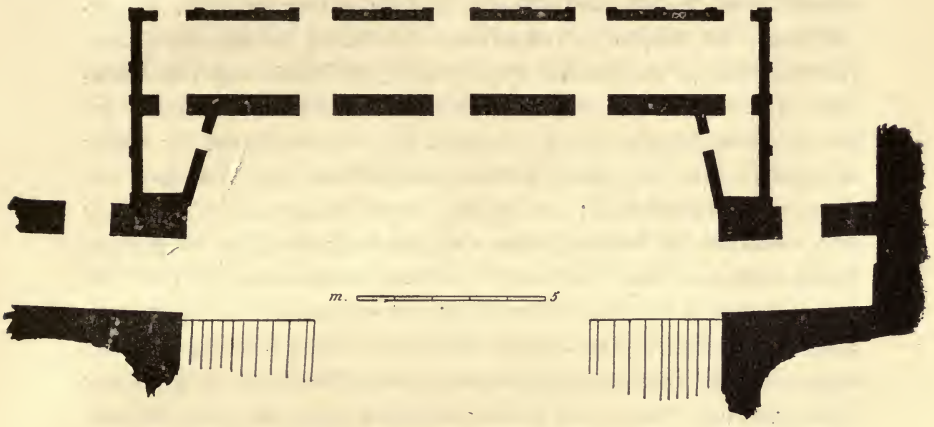


Fig. 2. — Aelteste Form des Skenenbaues.

Sein Fuss ist nicht erhalten, wir wissen also nicht, wie tief er stand; aber das erhaltene Schaftstück reicht 0,80 unter die Oberfläche der Schwelle des westlichen Bühneneinganges, und damit unter den Spielboden der letzten, und vielleicht noch tiefer, sicher nicht weniger tief, unter den der vorletzten Form des Skenenbaues. Er ist aber auch älter als die älteste erkennbare Form desselben; denn es konnte vollkommen sicher festgestellt werden, dass die eben dieser Form angehörige schräge Mauer an ihn hinangemauert wurde, als er schon teilweise zerstört war. Also ein Rest aus einer Zeit, in der der Zuschauerbau schon in seiner jetzigen Ausdehnung stand, noch nicht aber das jetzige Skenengebäude.

Ueber die Bedeutung dieser als Pilaster gebildeten Ecke kann kein Zweifel aufkommen. Hier war schon damals die jetzige, durch den Bogen mit dem Satyrkopf zugängliche, rechtwinklig gebrochene Parodos, und die Ecke bezeichnet das Ende der Mauer, die sie von dem Raume südlich des Theatron trennte; sie ist die Ecke

der flügelartigen Erweiterung der Orchestra, die dadurch entsteht, dass natürlich in der Breite der Parodos die untersten Sitzstufen, von der Höhe des Parodoseinganges abwärts, fehlen; hier endete der bedeckte und begann der unbedeckte Teil der Parodos (s. Fig. 2). Später wurde durch den Bau der weiter in die Orchestra vorspringenden Tribunalien der bedeckte Teil in eben dieser Richtung verlängert und musste mithin die alte Ecke verschwinden. Ausgeschlossen ist also die Vorstellung, als habe damals ein älteres Skenengebäude weiter südwärts, in einiger Entfernung vom Theatron gestanden, und es seien zwischen beiden die Parodoi gewesen; diese waren wo sie jetzt sind. Sondern, so dürfen wir weiter schliessen, hier lag schon damals, unmittelbar am Theatron, ein älteres Skenengebäude; es lag da, wo es mutmasslich schon vor der weiterhin zu besprechenden Vergrösserung des Theatron gelegen hatte. Zwischen der Orchestra, d. h. dem unbedeckten Teil der Parodoi, und dem Innenraum der Skene waren freistehende, als Pilaster ausgebildete Ecken. Es ist, soviel ich sehe, nichts im Wege, zwischen diesen beiden Pilastern die Säulenreihe eines Proskenion zu ergänzen; seine Spuren, wenn es hier war, mussten beim Bau des unterirdischen Ganges unter dem Vorhangsraum verschwinden. War es nicht vorhanden, so öffnete sich der Innenraum des damaligen Skenenbaues zu ebener Erde frei auf die Orchestra; es wäre dann wohl unvermeidlich, in ihm den Spielplatz zu erkennen.

Dieser Rest also bezeugt uns eine Zeit, in der der Zuschauerbau schon seine jetzige Ausdehnung hatte, das jetzige Skenengebäude aber noch nicht vorhanden war. Wenn wir nun aber sehen, wie in diesem die schräge Mauer grade an dem Pilaster endete, so dass die Vorderecke des Paraskenion zusammenfiel mit der Ecke des Pilasters, so dürfen wir daraus schliessen — woran zu zweifeln ja auch gar kein Grund ist — dass die beiden Eckpilaster auch damals noch, als diese Skene gebaut wurde, frei stehen blieben und die Südöffnung der Orchestra einschliesslich der unbedeckten Teile der Parodoi einfassten, und dass für den Grundriss der jetzigen Skene in ihrer ältesten Form (Fig. 2) die Absicht massgebend war, die Oeffnung des schiefwinkligen, gegen die Zuschauer sich erweiternden Raumes zwischen den Paraskenien zusammenfallen zu lassen mit der Oeffnung der Orchestra bis an die Parodoswölbungen. Auf dieser Annahme beruht der rekonstruierte Grundriss Fig. 2.

Und wenn wir nun fragen, ob diese älteste Form der jetzigen Skene ein Proskenion hatte, so werden wir auch für diese Zeit vor allem die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass es in der Linie der beiden Pilaster lag. Und wir werden antworten: es konnte sein, konnte auch nicht sein. Es konnte aber auch um eine Mauerstärke weiter südlich liegen, in der Linie der Paraskenienfronten. Hier ist ein Fundament vorhanden: es trägt jetzt die Südwand der an der Innenseite des Vorhangsraumes entlang laufenden Wasserrinne, ist aber sicher nicht für diese gelegt worden, da es sich ostwärts bis an das Paraskenion erstreckt, während die Rinne nicht so weit reicht. Es reicht um reichlich 0,10 weniger weit nach Süden als die 0,80-0,85 starken Fundamente der Nordmauern der Paraskenien. Wie weit es nach Norden reicht, kann nicht constatiert werden; wenn weiter als die Paraskenien, so ist der betreffende Teil durch den Vorhangsbau bedeckt. Man kann wohl nicht leugnen, dass dies Fundament ein Proskenion getragen haben kann, sowohl ein solches das als Spielhintergrund diente, als ein den Spielboden tragendes. Aber freilich eben so gut kann es das Bühnenpodium der folgenden, gleich zu besprechenden Form des Baues getragen haben und erst für dieses gelegt worden sein; dies ist in unserem Plan Tf. I angenommen worden. Ein von diesem Fundament bis an die Skenenfront, quer durch den Raum unter der späteren Bühne gezogener Graben stiess auf keinerlei Fundamentreste: es darf als sicher gelten, dass auf dieser Strecke, also rückwärts der Paraskenienfronten, kein Proskenionfundament vorhanden ist. Also die Frage, ob Proskenion oder nicht, findet aus den Resten keine Beantwortung.

Wir wenden uns jetzt zur Betrachtung der späteren Umgestaltungen der Front.

Nämlich die so eben ermittelte Form ist keineswegs die der augusteischen unmittelbar vorhergehende, vielmehr ergab sich aus unseren Nachgrabungen noch eine zwischen beiden liegende Umgestaltung. S. zum Folgenden auf dem Plan Tf. I das kreuzweise schraffierte, und umstehende Fig. 3.

Wir beginnen mit der Mittelthür. Diese ist einmal mindestens bis zur Höhe der Bühne der letzten Zeit zugemauert worden. Doch füllt die Verschlussmauer nicht die ganze Tiefe der Thür, sondern nur ihren vorderen, der Orchestra zugewandten Teil, bis 0,44 von

der Vorderkante; erhalten ist sie natürlich, wie auch die Thürpfosten, nur bis zur Höhe des späteren Bühnenbodens. Ihr Mauerwerk aber tritt vor die alte Frontwand vor und bildet hier einen 5,88 langen, etwa 0,50 breiten Vorsprung, der in der Mitte wieder einen eben so breiten, 3,69 langen Vorsprung hat. Alles dies liegt symmetrisch zu der Thür, die, 1,77 breit, der Mitte dieses letzteren, kleineren Vorsprunges entspricht.

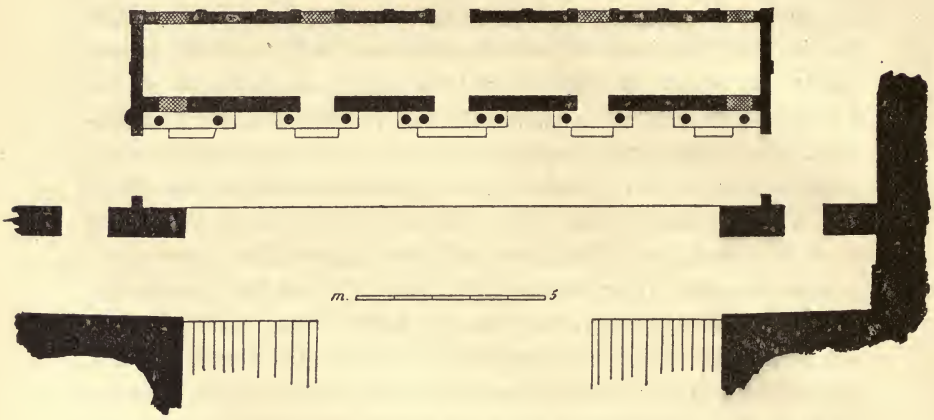


Fig. 3. — Zweite Form des Skenenbaues.

Ebensolche doppelte Vorsprünge finden sich auch vor den beiden Nebenthüren; nur sind sie hier kürzer, und der vordere, kleinere Vorsprung erstreckt sich im Osten nur um 0,32 über die östliche, in Westen um 0,14 über die westliche Thürkante hinaus.

Endlich sind noch zwei solche doppelte Vorsprünge an beiden Enden der Frontwand, über die schrägen Mauern hinausreichend, der Art, dass die innere Ecke des vorderen, kleineren Vorsprunges mit dem Ansatz der schrägen Mauer zusammenfällt. Es wurde schon oben (S. 5) bemerkt, dass im Osten ein Rest der schrägen Mauer diesem Vorsprung einverleibt ist; wohl dadurch ist er hier etwas länger geworden als vor den eben erwähnten Nebenthüren (2,40 gegen 2,30), während er im Westen kürzer ist (2,10). Diese mit ihrem hinteren Teil bis an die Seitenwände des ganzen Baues reichenden Vorsprünge liegen nicht symmetrisch zu den früheren Thüren zwischen Hinterraum und Paraskenien; diese wird man

also wohl vermauert haben. Es ist wahrscheinlich, dass dafür in der neuen Form den Vorsprüngen entsprechende Thüren durchgebrochen waren; aber constatiert kann dies nicht werden. War es nicht der Fall, so dienten hier die Vorsprünge und was sie trugen nur als Decoration. In unserem Grundriss Fig. 3 sind diese jüngeren Thüren nicht angegeben, weil sie mit der Angabe der vermauerten älteren Thüren collidieren würden.

Diese Vorbauten bestehen aus Incertum, vorwiegend Kalkstein und Tuff, wenig Lava, mit Ecken aus ziegelförmigen Steinen der gleichen Materialien; doch erscheinen in diesen Ecken stellenweise auch viel grössere, viereckig behauene Steine, die wohl verwendet wurden, weil sie grade zur Hand waren. Einen besonders altertümlichen Eindruck macht das Ganze nicht, hat auch keinen rechten chronologischen Charakter; man könnte an die erste Zeit der römischen Colonie denken.

Der durch diese Reste bezeugte Vorgang ist also ein dreifacher.

Erstens werden die Thüren von unten bis zu einer gewissen Höhe vermauert, d. h. höher gelegt; denn Thüren mussten natürlich auch später dasein, und die jetzt sichtbaren Teile der umgestalteten Frontwand, ohne Thüren, sollten natürlich unter dem Spielboden bleiben. Also erhöhte Bühne, unter deren Spielboden ein Hohlraum war, von gleicher Tiefe wie in der letzten Zeit Pompeji's (abgesehen von dem tieferen östlichsten Teil). Denn bis zu dieser Tiefe ist die Vorderfläche der Vorsprünge durchaus als Mauerfläche behandelt, erst hier beginnt die Fundamentschicht.

Zweitens wird aus der einfachen Mauer eine reicher entwickelte Fassade, deren Schmuck in Umrahmung der Thüren mit Säulen und Gebälk bestanden haben muss. Da vor den Nebenthüren der kleinere, vordere Vorsprung die Thürweite nur ganz wenig überschreitet, so können auf ihm, hier wenigstens, keine Säulen gestanden haben; denn diese wären vor die Thüröffnung zu stehen gekommen. Er trug also nur eine vor die Thür und ihre Einfassung vortretende Stufe. Sicher sind aber auf dem hinteren, längeren Teil des Vorsprunges säulenartige Glieder als Thüreinfassung anzunehmen. Zwar würde der höchstens 0,55 breite Vorsprung für Säulen keinen genügenden Raum bieten; aber es ist ganz sicher, dass die Frontmauer dieser zweiten Form nicht die gleiche Stärke hatte, wie die ältere (1,19). Ihre Ansätze sind an den Seitenmauern des Gebäudes,

deren betreffende Teile eben dieser zweiten Form angehören (s. unten S. 17 ff.), deutlich sichtbar, und beweisen, dass ihre Vorderfläche um etwa 0,25 weiter zurücktrat als die der alten Front. Man hat also behufs dieser Umgestaltung den über die damals eingerichtete Bühne aufragenden Teil der Frontmauer eingerissen und in geringerer Stärke wieder aufgebaut. So erhalten wir für die Stufe eine Breite von mindestens 0,75, vollkommen ausreichend um auch Säulen auf sie zu stellen. Aus der grösseren Länge der Stufe vor der Mittelthür dürfen wir schliessen, das hier jederseits zwei Säulen standen, vor den Nebenthüren je eine.

Drittens endlich wurde unter Beseitigung der Paraskenien die Front verlängert bis an die Seitenwände des ganzen Baues. Die einst die Paraskenien mit dem Hinterraum verbindenden Thüren blieben nicht als Thüren der erweiterten Front; dies geht, wie schon gesagt (S. 10 f.), daraus hervor, dass die Vorbauten zu ihnen nicht symmetrisch liegen. Dass diesen entsprechend, also weiter gegen die Mitte, Thüren durchgebrochen wurden, dürfen wir annehmen, können es aber nicht constatieren, da ja die Frontmauer nicht bis zur späteren Schwellenhöhe erhalten ist.

Es soll nicht verschwiegen werden, dass das bei dieser Umgestaltung eingeschlagene Verfahren in einer Beziehung seltsam und mir unverständlich ist. Die Fassade erhob sich über einem von Balken getragenen, einen ziemlich tiefen Hohlraum bedeckenden Boden. Wenn nun zu unterst der Fassade Stufen, hier mehr, dort weniger, vortreten sollten, so war doch das einzig zweckmässige Verfahren, diese Gliederung erst über dem Boden beginnen zu lassen, unter diesem aber die Futtermauer gradlinig durchzuführen, sei es in der Linie der am meisten vorspringenden Stufen, sei es — noch besser — etwas weiter vortretend, als Auflager für die Balken des Spielbodens. Statt dessen ist die aus den Stufen sich ergebende Gliederung ganz unnötigerweise auch unter den Spielboden bis auf den Boden des Hohlraumes hinabgeführt worden, so dass hier die Futtermauer in vielfach gebrochener Linie verlief. Wenn hiermit eine geringe, für einen solchen Bau kaum in Betracht kommende Ersparniss an dem nicht kostspieligen Material verbunden war, so wurde diese mehr als aufgewogen durch die vermehrte Arbeit an den vielen, aus sorgfältig behauenen Steinen hergestellten Ecken. Ausserdem mussten nun auch

die Balken länger und ungleich lang sein. Und wollten wir statt Balkenboden und Hohlraum Erdfüllung unter dem Spielboden annehmen, so würde dadurch die Arbeitsverschwendung an allen den Ecken und Vorsprüngen nur noch unverständlicher. Indess, wie immer das zu erklären sein mag, an der Tatsache ist kein Zweifel möglich. Dagegen ist der Umbau in augusteischer Zeit vollkommen rationell durchgeführt: man füllte die Zwischenräume zwischen den Stufen aus, so dass nun die Futtermauer in der Linie der am meisten vortretenden Stufen verlief, und legte die Fassade so weit zurück, dass ihre vortretenden Teile nicht die Linie der alten Frontmauer, ohne die Stufen, überschritten und die ganze Breite dieser letzteren, ziemlich 1 m, als Auflager für die Balken vor die Fassade vortrat.

Ich habe von erhöhter Bühne gesprochen; dies Wort bedarf etwas näherer Begründung. Unter Bühne verstehen wir einen über die Orchestra erhöhten Spielplatz; wir haben aber bis jetzt nur nachweisen können, dass er über die Orchestra der ersten Form des Gebäudes erhöht war: war er es auch über die seiner Zeit? Wir müssen hier einige Tatsachen vorwegnehmen, die sich uns bei Betrachtung der Aussenseite des Gebäudes ergeben werden.

Nämlich von dieser zweiten Form an hatte der innerhalb des Skenenbaues liegende Spielplatz zwei grosse, monumentale Seiteneingänge. Die Schwellenhöhe dieser Thüren giebt uns das Niveau des Spielbodens; sicher das der letzten Zeit, nach meiner Meinung aber auch das dieser zweiten Form; dies wird weiterhin zu begründen sein. Nun lagen diese Eingänge der westliche 1,06, der der östliche 1,225 über dem Fundament des Skenenbaues und ungefähr so viel auch über der Orchestra der letzten Zeit; sie wurden zugänglich, indem man den äusseren Boden bis etwa 0,20 unter ihrer Schwellenhöhe erhöhte. Auch hinter dem ganzen Gebäude wurde der Boden erhöht, aber weniger, um etwa 0,50, so dass er an den Seiten und gegen die Parodoseingänge anstieg. Und endlich wird sich uns aus den einst in der Orchestra befindlichen Bassins ergeben, dass auch diese zur Zeit dieser zweiten Form höher lag als vorher und nachher. Wieviel höher, dass können wir nicht mit Sicherheit sagen, können also nicht von vorn herein die Möglichkeit ausschliessen, dass die Erhöhung der des Spielbodens gleich kam, so dass dieser und die Orchestra in einer Ebene gelegen

hätten. Zur Zeit der ersten Form ging man auf ebener Fläche in die Orchestra; von augusteischer Zeit an, da die äussere Erhöhung blieb, die innere aber beseitigt wurde, stieg man stark hinab. Wie war es in der Zwischenzeit? bei obiger Annahme hätte man fast unmerklich ansteigen müssen.

Nach Erwägung aller Umstände scheint es mir aber doch wahrscheinlich, dass der Spielboden über die Orchestra erhöht war, also als Bühne bezeichnet werden darf. Erstens ergab sich uns ein Hohlraum unter dem Spielboden, was doch weniger verständlich ist, wenn dieser nur eine Fortsetzung der Orchestra war, Zweitens: wir werden finden, dass zur Zeit der ersten Form in der Orchestra ein grosses, etwa 0,70 tiefes Bassin war. Die der zweiten Form gleichzeitigen Bassins — es sind ihrer mehrere auf einander gefolgte — sind kleiner, also grössere Tiefe derselben nicht wahrscheinlich. Ihr Boden liegt von 0,17 bis 0,30 unter der Orchestra der letzten Zeit; wollten wir nun eine Orchestra in der Höhe des Spielbodens annehmen, so würden sie bei z. T. sehr geringer Ausdehnung bis zu etwa 1,45 tief werden, was immerhin unwahrscheinlich ist. Endlich hat das kleine Theater (und hatte von Anfang an) eine über die Orchestra erhöhte Bühne. Es ist datiert bald nach 80 v. Chr., und wir werden weiterhin sehen, dass die zweite Form unseres Skenenbaues wohl jünger, aber nicht älter sein kann; es ist also wahrscheinlich, dass auch sie eine erhöhte Bühne hatte.

Es konnte aber nur eine niedrige Bühne sein. Denn auch für die kleinen Bassins müssen wir doch wohl eine Tiefe von etwa 0,60 annehmen. Dann aber lag die Orchestra damals um etwa 0,40 höher als früher und später, und das Podium der Bühne erhob sich über sie um etwa 0,75.

Wir haben also hier drei auf einander gefolgte Formen des Raumes vor der Front constatiert. Zuerst lag er im Niveau der Orchestra, mit schrägen, gegen die Zuschauer divergierenden Seitenwänden, drei Thüren in der glatten Rückwand und wohl auch Thüren in den schrägen Seitenwänden. Zweitens erhöhte Bühne, so hoch wie die der letzten Zeit aber weniger über die (damals erhöhte) Orchestra aufragend, in der Länge des ganzen Baues, mit wahrscheinlich fünf Thüren, diese eingefasst von Säulen, die auf vor-

tretenden Stufen standen. Drittens die Bühne der augusteischen Zeit, in gleicher Höhe mit der vorigen, aber höher aufragend über die jetzt wieder niedrigere Orchestra, auch in der Länge des ganzen Baues, mit drei Thüren und vor- und zurücktretenden Teilen. Unser Theater bietet also ein ganz sicheres Beispiel einer Bühne, die nicht in einem Teil der Orchestra entstanden ist, sondern an der Stelle der Paraskenien und des von ihnen eingeschlossenen Raumes.

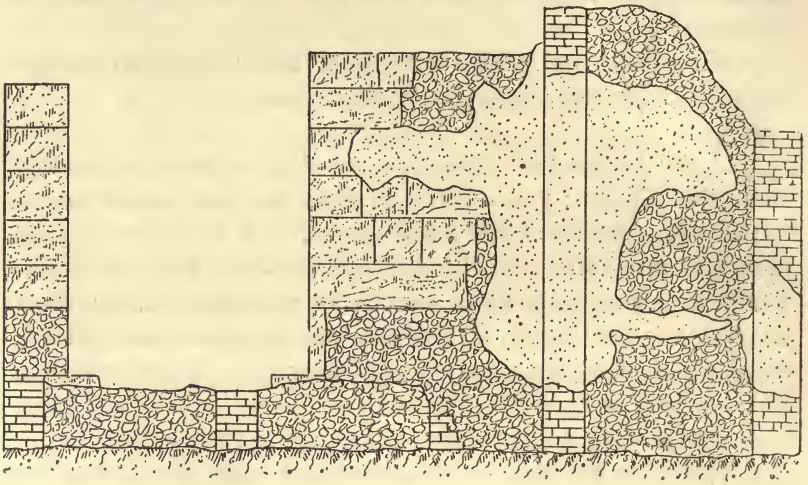
Wir wenden uns jetzt zur weiteren Betrachtung des ganzen Skenengebäudes und seiner Umfassungsmauern.

In der letzten Zeit Pompeji's war das Gebäude zugänglich durch drei Thüren: zwei weite und hohe in den Seitenwänden, den Schmalseiten der Bühne entsprechend, im Niveau ihres Fussbodens, und eine um etwa 0,65 höher liegende in der Mitte der Rückwand. Diese, von aussen durch eine Rampe zugänglich, führte in den Raum hinter der Bühne, Skenensaal, und bezeichnet das Niveau seines Fussbodens, der also um 0,65 über den der augusteischen Bühne erhöht war. Nichts führte bisher darauf, dass diese Thüren nicht von Anfang an vorhanden gewesen sein sollten.

Ausserdem sah man in der Rückwand, nahe den Enden, die Pfosten zweier schmäleren (1,29-1,30) vermauerten Thüren, aber nur von aussen, weil sie innen unter dem Fussboden blieben. Ueber der westlichen dieser beiden Thüren sieht man (Fig. 9, S. 26), ebenfalls nur von aussen, einen Bogen aus unvollkommen keilförmig geschnittenen und noch unvollkommener gefugten Steinen. Von innen ist dieser Bogen nicht sichtbar, da er nicht durch die Mauer hindurch geht. An der östlichen Thür ist nur auf dem Westpfosten der aus zwei Steinen bestehende Ansatz eines ähnlichen Bogens und unter ihm ein Stein mit schräger östlicher Seitenfläche sichtbar, dieser offenbar der Ansatz einer als Thürsturz dienenden Horizontalwölbung (Fig. 7, S. 22). Auf alles dies ist weiter unten zurückzukommen.

Die Wände sind aussen durch Pilaster geteilt, von denen keiner in ganzer Höhe erhalten ist. Das untere Ende derselben verlor sich vor unseren Ausgrabungen im Erdboden, ohne eine Spur einer Basis oder eines unteren Abschlusses. Von diesen Pilastern sah man auf den Schmalseiten, ausser den Eckpilastern, je

einen; im übrigen waren diese Wände von den grossen Seiteneingängen und ihren Quaderpfosten eingenommen. Auf der Rückseite sah man ihrer zwölf; doch hatte der mittelste, die Thür enthaltende Zwischenraum dreifache Breite, so dass die Einteilung der Wand für vierzehn Pilaster gemacht schien.



m. 5

Fig. 4. — Westseite des Skenenbaues von aussen.

Durch unsere Ausgrabungen ist die Umfassungsmauer aussen auf allen drei Seiten, innen auf der Rückseite und der östlichen Schmalseite des Skenensaales bis an die Fundamente freigelegt worden. Den Skenensaal ganz auszuräumen wäre sehr wünschenswert, und hoffentlich wird es früher oder später geschehen. Auch so aber ergaben sich überraschende und wichtige Thatsachen.

Unsere Ausgrabungen begannen ausserhalb der grossen Seiteneingänge (S. 16. 17 Fig. 4-5). Hier stellte sich sofort heraus, dass die äussere Bodenfläche in früherer Zeit beträchtlich tiefer lag: im Westen 1,06, im Osten 1,225 unter der Oberfläche der Schwelle des Einganges (genauer der beiden die jetzt fehlende Schwelle seit-

wärts einfassenden Steine). Bis dahin reichen die Mauern und Pilaster des Gebäudes hinab, dort beginnt das Fundament.

Weiter zeigte sich, dass die grossen Seiteneingänge späterer Zusatz sind, dass damals, als der äussere Boden noch so tief lag, die Wände der beiden Schmalseiten ganz geschlossen und durch

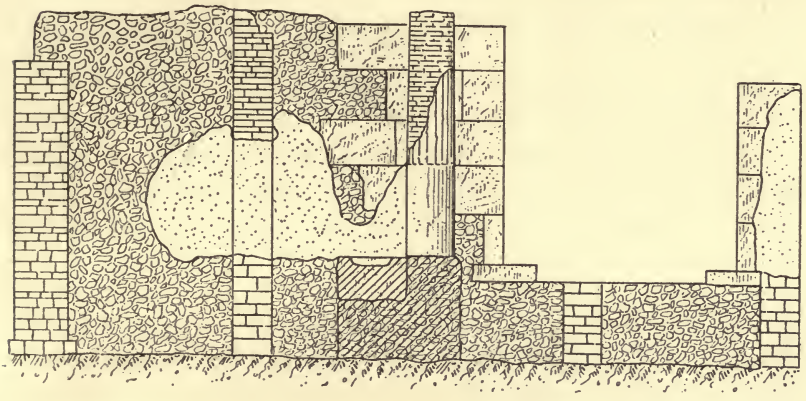


Fig. 5. — Ostseite des Skenenbaues von aussen.

je fünf Pilaster (einschliesslich des Eckpilasters) gegliedert waren. Es kamen nämlich an dem bisher im Erdboden verborgenen Teil der Wand auf der Westseite drei weitere Pilaster zum Vorschein: einer ganz am Nordende, an der Ecke zwischen Bühnen- und Zuschauergebäude, einer unter der (fehlenden) Schwelle, mehr nach Süden, einer südlich vom Eingang, unterhalb der Tuffquadern seines Südpfostens. Dieselben Pilaster fanden sich auch auf der Ostseite, nur ist hier der dritte verborgen hinter dem Fundament eines später hier angebauten Portikus, dessen abschliessende Halbsäule da steht wo früher der Pilaster stand.

Die Pfosten der grossen Seiteneingänge bestehen nicht ganz bis auf die Schwelle hinab aus Tuffquadern, sondern diese begin-

nen erst in einer gewissen Höhe, im Osten bei 0,70 und 0,72, im Westen bei 0,82 und 0,87 über der Schwelle. Bis zu dieser Höhe bestehen die Pfosten aus Lavaincertum, das nur gegen die Thüröffnung mit einem schmalen (0,20-0,24), aufrecht stehenden Tuffstein verkleidet ist. Hierauf wird weiterhin zurückzukommen sein. Zunächst soll nur festgestellt werden, dass dies Incertum der Thür-

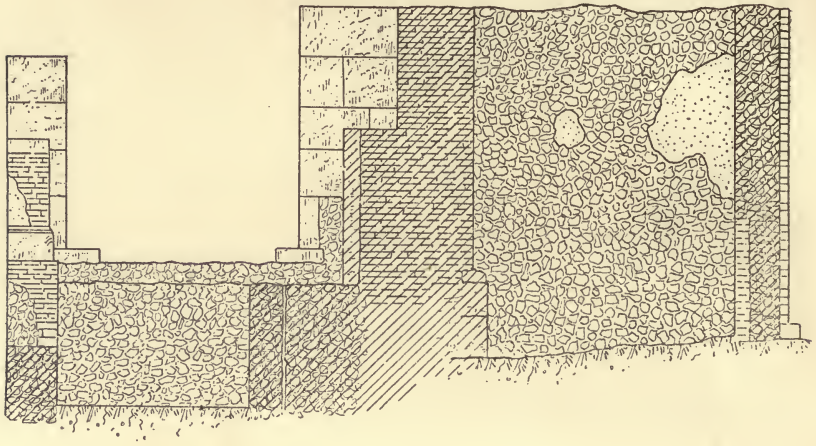


Fig. 6. — Ostseite des Skenenbaues von innen.

pfosten noch frisch war, als die erste Quader darauf gelegt wurde, und dass das Incertum des oberen Wandteils an diese und die weiter oben folgenden Quadern, als sie schon an ihrem Platze lagen, hinangemauert, also der Oeffnung der Thür gleichzeitig, nicht älter ist. Es zerfallen also zunächst die Schmalwände in einen unteren, älteren, und einen oberen, jüngeren Teil. Jener stammt aus der Zeit, wo hier geschlossene Mauer mit Pilastern war, dieser aus der Zeit der Thüröffnung. Das Lavaincertum beider Teile ist sehr ähnlich; doch ist auf der Westseite gleich rechts (S) der Thür die Ansatzlinie kenntlich. Hier ist nämlich der nächste Pilaster ganz unten vorhanden und sind noch etwas höher seine Spuren

kenntlich, während weiter oben klar ist, dass er hier nie vorhanden war, so dass also deutlich jene Teile der älteren, diese der jüngeren Form der Mauer angehören. Hier ist der Scheidepunkt zu finden, und von hier aus zeigt sich bei genauem Hinsehen die nach links (N) genau an die Unterfläche der Schwelle laufende Ansatzlinie (angedeutet Fig. 4). Weiter südlich ist es mir nicht gelungen, sie mit Sicherheit zu verfolgen, und auch auf der Ostseite ist sie wegen des erhaltenen Stuckes nicht kenntlich.

Es ist hier wohl der Ort, die von Puchstein und Koldewey (Puchstein, Griech. Bühne S. 76) an den Seiteneingängen beobachteten Spuren zu besprechen. Schon oben wurde gesagt, dass die Quadern erst 0,70-087 über der Schwelle beginnen, dass bis dahin die Pfosten aus Lavaincertum bestehen, das nur gegen die Thüröffnung durch einen schmalen, aufrecht stehenden Tuffstein verkleidet und abgeschlossen ist (sichtbar Fig. 10, S. 41). Dazu kommt die weitere Beobachtung, dass am Südpfosten des Westeinganges das Incertum allem Anschein nach nicht an diesen schmalen Stein hinangearbeitet, vielmehr von ihm etwas abgehackt und an die Stelle des Abgehackten der Stein gesetzt worden ist. An den anderen Pfosten kann dies Verhältniss nicht festgestellt werden; es ist aber ja wahrscheinlich, dass es da ebenso war. Ferner ist an allen vier Pfosten in die unterste Quader, nach der Thüröffnung zu, eine Horizontallinie eingeritzt, im Westen 1,24 und 1,25, im Osten 1,03 und 1,04 über der Schwelle.

Natürlich hat alles dies irgend etwas zu bedeuten. Puchstein hat geschlossen, dass in einer früheren Zeit die Schwellen der Seiteneingänge und mit ihnen der Spielboden um so viel höher lag, da wo jetzt die Quaderpfosten beginnen; die eingeritzte Linie könnte dann die Oberfläche der Schwelle bezeichnen. Setzen wir dies in Beziehung zu dem, was wir über die Geschichte des Raumes vor der Front ermittelt haben, so käme nur die zweite Form desselben in Frage: hat etwa die Bühne mit den S. 10 ff. besprochenen Vorbauten diese Höhe gehabt? Die Annahme ist sehr verführerisch, um so mehr, als sich uns für diese Periode auch eine höhere Orchestra als für die letzte Zeit ergiebt. Wir müssen aber dann fragen: wie waren die so hoch liegenden Thüren von aussen zugänglich? Es müssten hier Rampen angenommen werden

(so Puchstein), was nicht ohne grosse Schwierigkeit ist. Denn erstens würden solche Rampen die Parodoszugänge in der lästigsten, ja in ganz unmöglicher Weise gesperrt haben, namentlich im Westen, während im Osten dieser Zugang etwas weiter vom Bühnengebäude entfernt, auch noch ein zweiter Zugang vorhanden war. Und es wird gut sein, ausdrücklich festzustellen, dass der westliche Parodoszugang, mit dem Satyrkopf als Schlussstein der Wölbung, nie höher war, auch nie die Wölbung ganz offen, sondern von Anfang an der gewölbte Teil zwar aussen als Nische erschien, weiter innen aber durch Mauerwerk geschlossen war, das von einer Sturzbohle in Kämpferhöhe getragen wurde. Dies ergiebt sich teils aus der Beschaffenheit des Mauerwerks, teils aus der Gewölbeconstruction im Innern der Parodos. Dieselbe Thürform haben die aus der gleichen Periode stammenden Thürme der Stadtmauern und das kleine Theater. Zweitens, wenn auch eine solche Rampe später, als man den Bühnenboden niedriger legte, beseitigt worden wäre, so müssten sich doch ihre Fundamente finden. Denn diese zu beseitigen konnte niemandem in den Sinn kommen, da ja der äussere Boden erhöht blieb. Von solchen Fundamenten haben aber unsere Ausgrabungen keine Spur ergeben; es ist vielmehr evident, dass sie nie vorhanden waren.

Sollen wir nun etwa unzugängliche Seitenöffnungen, fast 1 m. über dem äusseren Boden, annehmen? Vergebens fragen wir nach Zweck und Analogien. Und dann müssten wir uns doch solche Oeffnungen mit Brüstungen versehen denken. Waren diese zwischen die Quaderpfosten eingesetzt, so hätten sie doch wohl Spuren hinterlassen. Es hätte ja aber weit näher gelegen, wenn eine Brüstung sein sollte, die Pfosten nicht gleich in der Höhe des Bühnenbodens beginnen zu lassen, sondern bis zur Brüstungshöhe eine geschlossene Mauer aufzuführen und erst auf diese die Pfosten aufzusetzen. Sollen wir also vielleicht in den zwei untersten Quadern jedes Pfostens die Reste der bis zur Brüstungshöhe reichenden Quadermauer erkennen, deren mittleren, dem Fenster entsprechenden Teil und noch ein Stück der ihn tragenden Incertumsmauer man weggenommen und so das Fenster in eine noch unter den früheren Boden hinabreichende Thür verwandelt hätte? Das würde doch sicher an einem Unterschied in der Bearbeitung der Thürwandungen kenntlich sein. Und endlich, wenn wir eine Brüstung annehmen, so entziehen wir dieser ganzen Hypothese ihren logischen Boden.

Denn dann ist es doch viel einfacher, in dem Incertum der unteren Teile der Pfosten die Reste einer Brüstung zu erkennen, die sich über einen Bühnenboden im Niveau der letzten Zeit erhoben hätte.

Dazu kommt die oben (S. 18 f.) erwähnte Ansatzlinie zwischen dem älteren und dem jüngeren, der Thüröffnung gleichzeitigen Mauerwerk. Wenn sie genau die Unterfläche der Schwelle trifft, so ist es doch schwer dem Schluss auszuweichen, dass eben der Thüröffnung halber nur hier das alte Mauerwerk so tief hinab beseitigt wurde, dass also von Anfang an die Thüröffnung so tief lag.

Wie nun freilich obige Eigentümlichkeiten der Thürpfosten zu erklären sind, das weiss ich nicht zu sagen. Unbefriedigend wäre die Vermutung, dass man angefangen hatte, sie einfach aus Incertum, oder mit einem Abschluss aus ziegelförmigen Steinen, aufzubauen, und dass man erst als sie schon 0,70-0,87 hoch gediehen waren, sich entschloss, sie aus Quadern herzustellen und schliesslich, um das unterste Stück dem Uebrigen ähnlich zu machen, hier einen Streifen Incertum, beziehungsweise die Verkleidung aus ziegelförmigen Steinen wegbrach und dafür den schmalen, aufrecht stehenden Tuffstein einsetzte. Denn Thürpfosten einfach aus Incertum sind sehr selten, und Pfosten aus ziegelförmigen Steinen würden wohl weiter in das Incertum eingegriffen haben. Auch bleibt so die eingeritzte Linie unerklärt. Aber wenn sich eine befriedigende Erklärung nicht findet, so kann uns doch das nicht berechtigen, die Puchsteinsche Hypothese anzunehmen, der sich noch viel schwerere Bedenken entgegenstellen.

Wir wenden uns jetzt der Rückseite des Bühnengebäudes zu; über das hier vor unserer Ausgrabung sichtbare s. oben S. 15 f. Die Ausgrabung der Aussenseite ergab zunächst (s. den Aufriss Fig. 7), dass auch hier Mauern und Pilaster ziemlich tief unter die spätere Bodenfläche hinabreichen, bis fast 1,80 unter die Oberfläche der Schwelle der durch die Rampe zugänglichen Thür, d. h. bis auf das Schwellenniveau der Thüren der alten Frontwand. Drei Pilaster — der erste, dritte und sechste von Osten — haben einfache rechtwinklige Basen, die übrigen nicht. Von zwei auf einander gefolgten weissen Stuckbekleidungen sind die untersten Teile erhalten. Beide reichen, nicht überall gleichmässig, hinab bis etwa 0,40 bis 0,60 über der ursprünglichen Bodenfläche; auf dem grössten

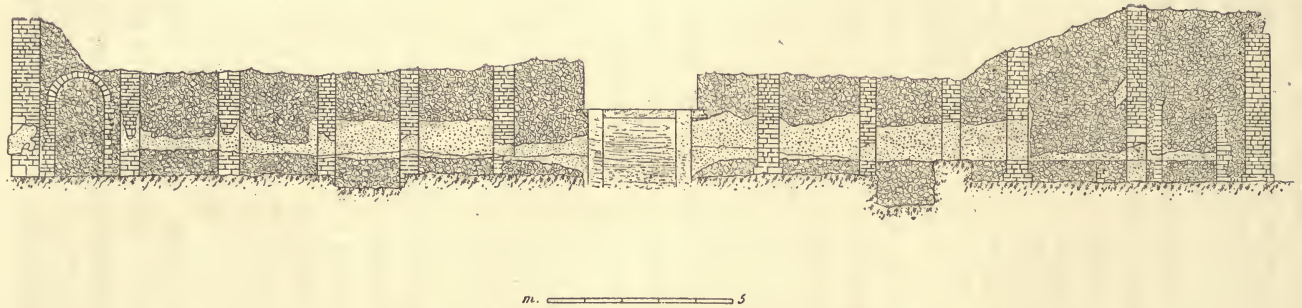


Fig. 7. — Rückwand des Skenenbaues von aussen.

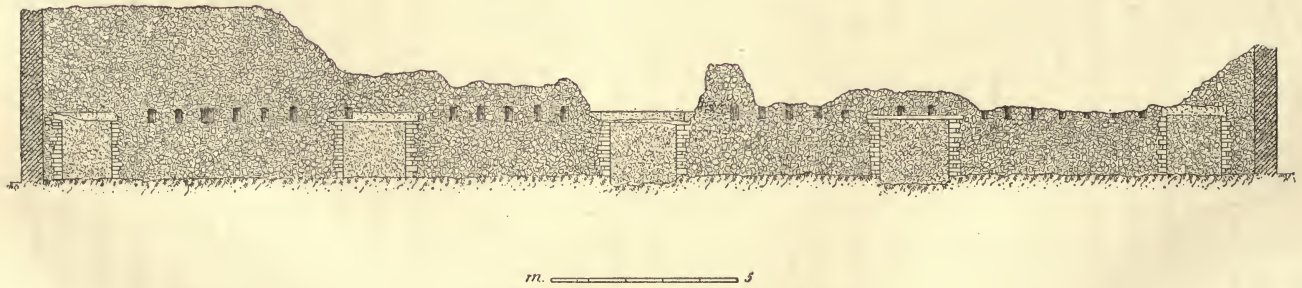


Fig. 8. — Rückwand des Skenenbaues von innen.

Teil der Mauer fallen, wie es scheint, ihre unteren Ränder zusammen, stellenweise reicht die ältere tiefer, wovon weiterhin die Rede sein wird. Unterhalb dieser Linie ist keine Spur von Stuck vorhanden.

Wichtigere Resultate ergaben die Ausgrabungen in Inneren des Raumes hinter der Bühne, namentlich an der Rückmauer entlang: s. den Aufriss Fig. 8.

Die beiden bisher nur von aussen kenntlichen vermauerten Thüren zwischen dem ersten und zweiten Pilaster von Osten und von Westen wurden nun auch von innen sichtbar. Ferner zeigten sich noch drei weitere, beträchtlich grössere vermauerte Thüren, jede den ganzen Zwischenraum zwischen zwei Pilastern einnehmend, so dass diese als Thürpfosten dienten. Von diesen Thüren ist die mittlere, sammt ihren beiden Pilastern, von aussen durch die Rampe verdeckt; die beiden anderen sind zwischen dem vierten und fünften Pilaster je von rechts und von links. Das Incertum der Füllung dieser beiden Thüren ist von aussen dem der ganzen Mauer so ähnlich, das man ohne Ausgrabung schwerlich je darauf gekommen wäre, hier vermauerte Thüren zu suchen. Im Inneren sind die Pfosten aller fünf Thüren mit ziegelförmigen Tuff- und Kalksteinen verkleidet, und das Incertum der Füllung hebt sich deutlich von dem der übrigen Mauer ab. Am deutlichsten in der Mittelthür, wo es aus Tuff ist, und in der kleinen östlichsten, wo die Oeffnung nicht ganz ausgefüllt ist und sich nach Innen als flache Nische mit ganz rauher Rückwand zeigt (sichtbar Fig. 6, S. 18). Noch anders ist es bei der westlichsten: hier zeigt die innere Vermauerungsfläche deutlich Holzeindrücke; man hat also die Oeffnung von innen mit Brettern geschlossen und an diese von aussen angemauert. In allen fehlt der oberste Teil des Fundaments; wir müssen wohl annehmen, dass hier Schwellen lagen, die vor Vermauerung der Thüren fortgenommen wurden, um anderweitige Verwendung zu finden.

Ueber vier dieser Thüren — nicht über der mittleren — erkennt man von innen vollkommen deutlich die Spuren einer hölzernen, sturzartigen Deckung, jederseits um etwa 0,30 übergreifend. Ueber den beiden Thüren neben der mittleren war es zweifellos eine flache Bohle, die man zunächst als Sturzbohle bezeichnen möchte; über den beiden kleineren Thüren war die Deckung anders gestaltet.

Alle diese Holzdeckungen lagen in der gleichen geringen Höhe: ihre Unterfläche lag ziemlich 0,20 unter der Oberfläche der Schwelle der Rampenthür, rund 1,60 über dem Fundament. Dass dies die ursprüngliche Thürhöhe gewesen sein sollte — ein mittelgrosser Mann hätte nur gebückt eintreten können — ist ganz undenkbar. Die drei grossen Thüren erhielten durch ihre Breite — von einem Pilaster zum anderen, so dass diese als Pfosten dienten — einen entschieden monumentalen Charakter: am liebsten möchte man sie bis an das Gebälk der Pilaster reichend denken; aber auch wenn dies nicht der Fall war, mussten sie doch allermindestens 2,50, wahrscheinlicher 3,0 hoch sein. Für die beiden kleineren Thüren nahe den Ecken können wir die ursprüngliche Höhe genau feststellen: wie schon oben bemerkt, ist über dem westlichen Pfosten der östlichen der Ansatz einer als Sturz dienenden Horizontalwölbung und des sie überspannenden Entlastungsbogens kenntlich. Erstere lag mit ihrer Unterfläche 1,94 über dem äusseren Fuss der Mauer; dies war also die Thürhöhe vor der Vermauerung, während die innere Holzdeckung etwa bei 1,65 liegt. An der westlichen Thür ist dies weniger deutlich; aber es sind doch von aussen die Pfosten bis 1,91 und 1,93 erhalten, bei der gleichen geringeren Höhe der inneren Holzdeckung. Selbstverständlich waren die grossen Thüren höher. Es ist also klar, dass hier nicht einfach Thüren zugemauert sind, sondern ein complicirterer Vorgang stattgefunden hat. Dieser wird klar durch eine weitere Beobachtung.

Der Raum, in den diese fünf Thüren führten, war in der letzten Zeit Pompeji's ausgefüllt mit allerlei Schutt und Bautrümmern bis etwas über die Höhe der erwähnten Thürdeckungen, bis an die Schwellenhöhe der Rampenthür. Doch lässt sich auch hier, wie an der Front, ein Zwischenstadium zwischen dem Zustand der letzten Zeit und der ursprünglichen Form nachweisen.

Nach teilweiser Entfernung jener Ausfüllungsmassen sind auf der Innenseite der Rückwand, in gleicher Höhe mit den Holzdeckungen der Thüren, die Spuren einer Reihe von Balkenlöchern sichtbar geworden: s. Fig. 8. Sie sind, nicht ganz regelmässig, von Mitte zu Mitte etwa 1,25 von einander entfernt; die hier einst liegenden Balken waren etwa 0,17 breit und 0,37 hoch. Diese Löcher sind dann später sehr sorgfältig ausgefüllt worden, so sorgfältig, dass wir einige der in unserer Zeichnung angegebenen ge-

wiss übersehen hätten, wenn wir nicht durch andere, besser kenntliche, aufmerksam geworden wären. Offenbar trugen diese Balken einen Zwischenboden, der aber vor oder bei Erbauung der augusteischen Bühnenfront wieder entfernt worden war; denn in der Rückseite dieser sind keinerlei Spuren von Löchern für die anderen Enden der Balken: an seine Stelle war die schon erwähnte Aufhöhung des Hinterraumes getreten. Und da andererseits der Zwischenboden nicht der ältesten Form des Baues angehören kann, weil er unvereinbar ist mit der für diese anzunehmenden grösseren Höhe der Thüren, so ergeben sich drei auf einander gefolgte Formen dieses Raumes. Erstens hohe Thüren, die in einen entsprechend hohen Raum führen mussten. Zweitens Höhenteilung des Raumes durch einen von Balken getragenen Zwischenboden, dessen Fussboden etwa 2,0, über dem Fundament lag. Drittens Beseitigung des Zwischenbodens und Aufhöhung des Innenraumes bis zur Schwellenhöhe der Rampenthür, 1,80 über dem Fundament. Offenbar entspricht die erste dieser Formen der ersten Form des Raumes vor der Front; ebenso zweifellos geht die letzte mit der augusteischen Bühne zusammen; es bleibt also wohl kein Zweifel, dass die zweite der zweiten Form jenes Raumes entspricht, der ersten erhöhten Bühne mit den Vorbauten.

Wir müssen nun noch einiges nähere zu ermitteln suchen über die Art, wie sich diese Veränderungen vollzogen haben.

Die Balkenlöcher sind nicht etwa nachträglich in das Mauerwerk eingehauen worden, sondern augenscheinlich so entstanden, dass erst die Balken gelegt, dann um sie und über ihnen aufgemauert wurde. Man hat also die alte Mauer bis zur Höhe des Balkenauflagers abgetragen, dann die Balken gelegt, dann wieder aufgemauert. Und da, wie oben (S. 24) bemerkt, die Pfosten der beiden kleineren Thüren aussen noch etwas höher erhalten sind, so müssen wir schliessen, dass man nur den inneren Teil der 0,59 dicken Mauer, soweit die Balken eingreifen sollten (etwa 0,25) ganz bis zur Höhe ihres Auflagers abtrug, den äusseren Teil aber etwas höher stehen liess. Dass man aber wirklich abtrug, nicht etwa — was ja, stückweise vorgehend, möglich gewesen wäre — eine etwa 0,30 tiefe, 0,50 hohe Einhöhlung aushackte und nach Legung der Balken wieder zumauerte, ist zwei-

fellos. Denn sonst müssten ja innen an den beiden Thüren neben der Mitte weiter oben die Pfosten sichtbar sein, und es müsste aussen über den beiden kleinen Thüren ihr ganzer oberer Ab-

Fig. 9. — Westlichste vermauerte Thür von aussen.

schluss — der horizontal gewölbte Sturz und der Entlastungsbogen — erhalten sein, was beides nicht der Fall ist. Ueber die östliche kleine Thür s. oben S. 15; über der westlichen (Fig. 9)

ist zwar ein Bogen sichtbar, aber es ist sicher nicht der ursprüngliche. Eine Vergleichung mit den echten alten Resten über der Ostthür lässt hierüber keinen Zweifel: über beiden Pfosten fehlt der dort erhaltene Stein mit schräger Seitenfläche, der Ansatz des horizontal gewölbten Sturzes, und der Bogen setzt links unmittelbar auf dem Pfosten an, also um circa 0,20 niedriger als an der Ostthür; rechts ist an der Stelle des Sturzansatzes Incertum, auf dem der Bogen ansetzt. Dieser selbst ist sehr schlecht gefügt; besonders auffallend ist, dass in der r. Hälfte einer der keilförmigen Steine umgekehrt steht, mit der schmalen Seite nach oben, und dass der Bogen zwar links mit seiner Innenkante grade über der Pfostenkante ansetzt, rechts aber um 0,025 weiter auswärts (O). Augenscheinlich haben die Maurer beim Wiederaufbau den früher hier gewesenen Bogen aus den noch vorhandenen Steinen so ungefähr wieder zusammengesetzt.

Es ergiebt sich demnach, dass wir, wie in den Seitenwänden des Skenenbaues (oben S. 18), so auch in der Rückwand einen unteren, älteren und einen oberen, jüngeren Teil unterscheiden müssen: jenem gehören die Thürpfosten, diesem die Balkenlöcher, untrennbar und ursprünglich an. Und da die Pfosten fast bis zur Höhe des Balkenauflagers erhalten sind, so ist damit die Höhe der Ansatzfuge genau gegeben. In der Tat ist nun wenig unterhalb des Balkenauflagers, in der Horizontalen der Unterflächen der Sturzbohlen, etwas wie eine Ansatzfuge kenntlich. Es ist eine undeutliche Spur, weil das obere Mauerwerk auch hier, wie in den Seitenwänden, dem unteren merkwürdig ähnlich ist. Sie wäre auch für sich betrachtet unzuverlässig, weil sie ziemlich zusammenfällt mit der inneren Bodenfläche nach der Aufhöhung, und weil bis eben dahin die aus eben dieser Zeit stammende Stuckbekleidung reichte, und so ein Unterschied in der Verwitterung entstehen musste. Da sich nun aber diese Spur genau da findet, wo nach dem eben gesagten die Ansatzfuge sein musste, so dürfen wir diese in ihr erkennen.

Wir constatieren sodann, dass die jetzige Rampenthür mit dem Zwischenboden nichts zu tun hat. Ein Blick auf Fig. 8, S. 22 zeigt, dass ihre Schwellenhöhe mindestens 0,20 unter dem von den Balken getragenen Fussboden blieb; nicht diesem also entspricht sie, sondern dem später durch Aufhöhung geschaffenen Boden des

Innenraumes. Nun wäre es ja freilich denkbar, dass dem Zwischenboden eine höhergelegene Rampenthür entsprochen, und dass man bei Erniederung des inneren Fussbodens auch die Thürschwelle niedriger gelegt hätte. Es lässt sich aber auf anderem Wege erweisen, dass dies nicht der Fall war, dass vielmehr zur Zeit des Zwischenbodens die untere Mittelthür offen blieb und man durch sie das Gebäude betrat.

Schon erwähnt wurden (S. 21) die beiden Schichten weissen Stuckes auf der Aussenseite der Rückwand. Sie enden unten, mit einer gleich zu erwähnenden Ausnahme, an der späteren, erhöhten äusseren Bodenfläche (S. 21), sind also nicht älter als die zweite Form des Baues, eben die mit dem Zwischenboden. Sie erstrecken sich auch beide unterschiedslos über die Vermauerung der beiden grossen Thüren neben der mittleren, während auf der der beiden kleinen Thüren die ältere nicht sichtbar ist. Natürlich folgt hieraus nicht im geringsten, dass sie dort nicht vorhanden, dass etwa zu ihrer Zeit diese Thüren noch offen waren; denn es ist ja Regel, dass bei Legung einer neuen Wanddecoration die ältere verschwindet, und es ist ein für uns glücklicher Zufall, dass sie in diesem Falle teilweise sichtbar geblieben ist. Nun endet die jüngere Schicht beiderseits an den von der Rampe bedeckten Pilastern, ist also jünger als die Rampe. Die ältere aber bedeckt auch diese Pilaster, ist also älter als die Rampe und also auch als der nur durch sie zugängliche obere Eingang (Rampenthür). Und da ein Eingang doch sein musste, so folgt, dass damals die untere Mittelthür noch offen war.

Dies wird noch bestätigt durch eine weitere Beobachtung. Nämlich während im Uebrigen auch dieser ältere Stuck nicht hinabreicht bis an den Fuss der Mauer, sondern an der späteren, erhöhten Bodenfläche endet, senkt er sich gegen die Rampe, d. h. gegen die untere Mittelthür, von beiden Seiten bis auf das Fundament. Natürlich folgt hier der Stuck einer Senkung der Bodenfläche: der Platz hinter dem Spielhaus war im Uebrigen aufgehöht, nicht aber vor der Mittelthür, woraus wieder hervorgeht, dass diese damals noch offen, also Rampe und Rampenthür nicht vorhanden waren. S. hierzu Fig. 7.

Wenn nun damals die untere Mittelthür der einzige Zugang zum Spielhause war, so konnte sie nicht so niedrig sein, dass

sie unter dem Balkenboden blieb, ihr Sturz konnte nicht in gleicher Höhe mit den sturzartigen Holzdeckungen der anderen vier Thüren liegen. Durch die Thür eintretend musste man den Skenensaal über eine innere (wohl hölzerne) Treppe erreichen; der mittlere Teil des Raumes war ja damals, da die Front gradlinig verlief, viel breiter als jetzt, etwa 3,80, so dass zwischen dem oberen Ende der Treppe und der Mittelthür der Front hinlänglicher Raum bleiben konnte. Es musste also hier von der Rückwand bis ziemlich dicht an die Frontmauer eine grosse Oeffnung im Zwischenboden sein; die Balkenreihe musste hier unterbrochen und weiter einwärts, vor der Frontthür, die beiden nächsten Balken durch einen eingezapften Querbalken oder durch aufgelegte Bohlen verbunden sein. So stand also hier die Balkendecke einer grösseren Thürhöhe nicht im Wege, und nichts hindert uns, dieselbe anzunehmen. Spuren eines Sturzes sind nicht vorhanden, dagegen die Pfosten etwas höher erhalten, als an den anderen Thüren.

Nicht so einfach liegt die Frage im Betreff der anderen vier Thüren. Waren sie in der zweiten Form des Gebäudes von Anfang an geschlossen, oder blieben sie, alle oder zum Teil, noch eine Zeit lang, vielleicht gar zum Teil die ganze Zeit bis zum augusteischen Umbau offen? Wir müssen die Art ihrer Vermauerung etwas näher ins Auge fassen; und zwar sind hier einerseits die beiden grossen Thüren neben der Mitte und andererseits die beiden kleineren nahe den Ecken gesondert zu behandeln.

Wir beginnen mit den beiden grossen Thüren. Ihre Vermauerung zeigt auch nach innen vollkommen glatte und fertige Oberfläche, wie sie nur hergestellt werden konnte, so lange der Innenraum zugänglich war. Damit wäre nun freilich nicht ausgeschlossen, dass die Vermauerung gleichzeitig mit oder gleich nach dem Bau der augusteischen Fassade, aber noch vor der zu ihr gehörigen Aufhöhung des Innenraumes stattgefunden hätte. Aber es steht ja auch fest (oben S. 28), dass diese Thüren schon vermauert waren während die Mittelthür noch offen stand. Dazu kommt das Verhältniss der Vermauerung zur Balkendecke.

Besonders lehrreich ist für dieses die Thür westlich von der mittleren. Hier ist der Abdruck der Sturzbohle in dem über ihr aufgeführten Mauerwerk vollkommen erhalten. Sie war nur unten horizontal geschnitten; oben zeigte sie die natürliche Form des

Holzes, war daher auch von ungleichmässiger Höhe, von 0,08 bis 0,16, und wenig geeignet, die grosse Last des über ihr noch hoch aufsteigenden und mit keinem Entlastungsbogen versehenen Mauerwerkes zu tragen. Ferner sind unmittelbar über der Bohle zwei Balkenlöcher der Zwischendecke sichtbar: nirgends in der ganzen Reihe sind die Abdrücke der Holzbalken so scharf wie hier; da natürlich die Oberflächen der Balken in einer Ebene liegen mussten, die Unterflächen der übrigen Balken aber in gleicher Höhe mit den Unterflächen der Sturzbohlen lagen, so mussten, wie es in der Tat der Fall ist, die auf diesen liegenden Balken und Balkenlöcher etwas niedriger sein. Der eine dieser Balken, 0,44 vom Ostpfosten, war regelmässig bearbeitet, 0,16 breit, 0,22 hoch und so in die Bohle eingelassen, dass ihre Höhe hier auf etwa 0,12 reducirt wurde. Nun ist es doch mindestens im höchsten Grade unwahrscheinlich, dass eine so schwache Bohle, über einer Oeffnung liegend, ausser mit dem aufsteigenden Mauerwerk auch noch mit zwei Balken der Zwischendecke belastet gewesen sein sollte. Dagegen ist ihre geringe Stärke vollkommen verständlich unter der Voraussetzung, dass die Oeffnung unter ihr vermauert war. Dann war sie nicht bestimmt, eine Thüröffnung zu decken; ihr Zweck war lediglich, die Senkung des frischen Mauerwerkes unter dem auf ihm lastenden Drucke und namentlich das Einsinken der Balken in dasselbe zu verhindern: sie war eine sogenannte Mauerlatte.

Aehnlich verhält es sich mit der Thür östlich von der Mitte, nur dass hier über der Sturzbohle nur ein Balkenloch sichtbar, das andere unkenntlich geworden ist.

Ist dies richtig, so sind hier Vermauerung der Thür und Legung der Balkendecke Teile eines einzigen und untrennbaren Vorganges: man trug ab bis zum Balkenauflager, mauerte in dem nun übrig gebliebenen Mauerteil die Thüröffnungen zu und legte dann die Balken. Und dies wird noch bestätigt durch andere Beobachtungen.

Es ist namentlich an der Westthür ganz klar, dass die Sturzbohle nicht breiter war als 0,40, also nur so weit in die 0,59 starke Mauer hineinreichte. Hätte man nun hier nach Legung des Balkenbodens zunächst noch eine Thür gelassen, und wäre wegen dieser Thür die Sturzbohle gelegt worden, so wäre es ganz unverständlich, dass man sie nicht in der ganzen Mauerstärke ge-

legt hätte. Dagegen ist alles klar, wenn sie nur den beiden Balken als Unterlage über dem frischen Mauerwerk dienen sollte. Wollten wir aber trotz alledem eine Thür annehmen, so musste doch diese nach aussen einen oberen Abschluss haben, der, da die Bohle so weit nicht reichte, nicht gut etwas anderes sein konnte, als eine Horizontalwölbung, die bei späterer Zumauerung sichtbar bleiben musste. Nun ist aber von aussen nichts der Art sichtbar. Vor der Ostthür erstreckt sich das Incertum unterschiedslos auch über die Stelle, wo innen die Bohle liegt. Im Westen ist es etwas anders. Hier sieht man mitten in dem Lavaincertum einen Horizontalstreifen aus Tuffbrocken. Sein unterer Rand ist unter der Stuckbekleidung der Wand verborgen; nach oben aber reicht er bis 0,30 über dem Auflager der Sturzbohle, entspricht also wohl dieser und den auf ihr liegenden Balken. Nun könnte jemand auf den Gedanken kommen, diese Tuffbrocken seien an die Stelle eines einst hier liegenden hölzernen Thürsturzes getreten und hätten die durch Vermoderung desselben entstandene Lücke ausgefüllt. Dies war aber sicher nicht der Fall. Nicht nur ist, wie schon gesagt, von innen vollkommen kenntlich, dass die Sturzbohle nicht weiter reichte, als 0,40 von der Innenfläche der Mauer, sondern es ist auch ganz klar dass jene Tuffbrocken nicht nachträglich eingeschoben wurden, sondern schon an ihrem Platze waren, als das auf ihnen liegende Lavaincertum gemauert wurde. Sie sind aber auch nicht etwa ein aus Stein gebildeter Thürsturz; denn dann müssten sie nach Art einer horizontalen Wölbung angeordnet sein, was nicht der Fall ist: es ist ganz gewöhnliches Incertum. Also auch hier ist oder war keine Art von Thürsturz vorhanden, es ist vielmehr klar, dass gleichzeitig mit dem Wiederaufbau des oberen Wandteils auch diese Oeffnung geschlossen wurde. Die Entstehung dieses Tuffstreifens können wir vermutungsweise einigermassen rekonstruieren. Man trug ab bis zur beabsichtigten Höhe des Balkenauflagers, liess aber den äusseren Teil der Mauer, in den die Balken nicht reichen sollten, etwas höher stehen. Dann, oder auch schon während des Abtragens, mauerte man die Thüren zu, wiederum bis zur Höhe des Balkenauflagers und legte nun die Balken. Darauf, so scheint es, mauerte man, ehe man an den Wiederaufbau des ganzen oberen Wandteiles ging, zunächst in den Thüröffnungen den äusseren Wandteil so weit auf, wie er im übrigen stehen geblieben

war. So war dies gewissermassen ein gesonderter Teil der Arbeit, und es konnte durch irgend welche Umstände veranlasst werden, dass hier, in dieser Thür, anderes Material zur Verwendung kam. Nötig war ja freilich diese Trennung der Arbeit nicht; aber ich finde keine bessere Hypothese, um das abweichende Material dieses Stückes zu erklären.

Es wurde schon oben (S. 23) hervorgehoben, dass die unteren, älteren und oberen, jüngeren Teile des Baues so vollkommen gleiches Mauerwerk zeigen, dass ohne die von uns gefundenen Tatsachen niemand an zeitliche Verschiedenheit denken würde; dies wird nicht zum wenigsten daraus zu erklären sein, dass beim Wiederaufbau das alte Material, so weit es reichte, verwendet wurde. Dieselbe Gleichheit erstreckt sich auch auf die Vermauerungen dieser Thüren, d. h. auf die Aussenseite derselben; denn im Innern zeigen sie ganz anderes Mauerwerk, auch z. T. anderes Material (oben S. 23). Nun stossen in Pompeji in zahllosen Fällen älteres und jüngeres Mauerwerk zusammen, und stets heben sie sich deutlich von einander ab; es sind auch zahllose Thüren vermauert, ohne dass je Gleichheit des Mauerwerks mit dem der Mauer erstrebt worden wäre. Es ist daher äusserst unwahrscheinlich, dass eine solche Gleichmachung hier zweimal zu verschiedenen Zeiten stattgefunden haben sollte, zumal Verwendung des alten Materials bei Vermauerung der Thüren, wenn diese später fällt, nicht gut angenommen werden kann; denn dies wurde doch sicher beim Wiederaufbau aufgebraucht, um so mehr als die Erhöhung des Skenensaales vermutlich eine Erhöhung des ganzen Gebäudes bedingte. Nachdem dann auch noch der Platz hinter dem Theater aufgehöht worden war, konnte hier schwerlich noch altes Material vorhanden sein. Wir werden also hier von allen Seiten zu dem Resultat geführt, dass diese beiden Thüren in der zweiten Form des Gebäudes von Anfang an zugemauert waren.

Etwas anders steht es mit den beiden kleinen Thüren nahe den Ecken. Dass ihre Vermauerung von innen ganz anders aussieht, als die der drei grossen Thüren, wurde schon oben (S. 23), gesagt. In der Ostthür füllt sie die Thüröffnung nicht ganz aus, sondern lässt innen eine etwa 0,13 tiefe Nische, mit ganz rauher, offenbar nicht von der Maurerkelle berührter Rückwand. Die Westthür aber ist augenscheinlich so zugemauert worden, dass

man sie einwärts mit Brettern schloss und an diese wie an eine Form anmauerte; es handelt sich nicht etwa um die stehen gebliebene Holzthür. Beides scheint zunächst darauf zu führen, dass, als diese Vermauerung stattfand, der Innenraum nicht mehr zugänglich, sondern aufgeschüttet war, also das Gebäude schon seine dritte Form, die der augusteischen Zeit, hatte. Aber näher betrachtet ist diese Erklärung gänzlich unbefriedigend. Es wäre doch ein ganz unglaubliches Verfahren gewesen, dass man zuerst den Innenraum aufgehöht und erst nachher die Thüren vermauert haben sollte, nicht umgekehrt. Wie dürfen uns hier auf die Mittelthür berufen, die vermutlich zu allerletzt geschlossen und durch deren Verschluss der Innenraum unzugänglich wurde: hier beweist die Beschaffenheit der Innenfläche zweifellos, dass man von beiden Seiten arbeitete, also die innere Aufhöhung noch nicht stattgefunden hatte. Und betrachten wir nun jene rauhe Innenfläche in der kleinen Ostthür etwas näher, so müssen wir uns überzeugen, dass sie nicht an die Aufschüttungsmasse hinan gemauert ist; dafür ist sie doch zu senkrecht und regelmässig, und sie sieht auch sonst nicht so aus. Ich nehme daher an, dass man beabsichtigte, diese Thüröffnung ganz auszufüllen und der Füllung von innen wie von aussen eine fertige Oberfläche zu geben, es aber bequemer fand, beide nicht gleichzeitig von zwei Maurern, sondern nach einander von einem herstellen zu lassen, und dass dann aus irgend einem Grunde die Vervollständigung nach innen unterblieb. Und auch die Bretterform an der Westthür sollte vielleicht nur ermöglichen, von einer Seite arbeitend doch auf beiden Seiten eine einigermassen glatte Oberfläche zu erzielen.

Auf den innen rund 1,60 hohen Pfosten dieser Thüren sind die Auflager für in Mörtel gebettete Holzbalken kenntlich. Besonders charakteristisch ist der Abdruck auf dem linken Pfosten der Ostthür: Unter- und l. Seitenfläche vereinigen sich hier zu einer Rundung, die von der Kante des Pfostens in das Innere der Mauer aufsteigt. Die Höhe der Bettung erscheint jetzt hier, links. 0,20. Doch ist das Mauerwerk gleich über der Oeffnung zweifelhaften Alters: viel Kalkstein, auch in sehr grossen Blöcken, auch ein grosser Lavastein, während sonst die ganze Mauer aus Lavabrocken sehr gleichmässiger Grösse besteht; wir dürfen hier spätere Flikkerei erkennen. Der Balken konnte also höher sein. Auf dem r.

Pfosten ist die Lagerfläche nicht gerundet, aber schräg: auf eine Strecke von 0,16 steigt sie nach r. um 0,025. Für einen Thürsturz (und auch für eine Mauerlatte: oben S. 30) sind dies ganz unglaubliche Formen. Und auch nähere Betrachtung des Abdruckes links lässt erkennen, dass hier ein Holz nicht in der Richtung der Mauer, sondern senkrecht zu ihr lag: es lagen hier auf den Pfosten zwei Balken der Zwischendecke; waren sie 0,26 hoch, so lag ihre Oberfläche im Niveau der Oberfläche der anderen Balken. Dies wird bestätigt durch Betrachtung der, wie schon gesagt, um 0,13 hinter die innere Mauerfläche zurücktretenden Thürfüllung. Wenn die beiden, 0,30 in die Wand eingreifenden Hölzer die Enden einer eben so breiten Sturzbohle oder auch einer Mauerlatte wären, so müsste ja die Füllung, wie in den beiden grossen Thüren, an dieser endigen und es müssten sich also, wie eben dort, nicht nur die Spuren der beiden Enden, sondern der ganzen Bohle finden. Dies ist aber nicht der Fall. Vielmehr ist ganz klar, dass die Füllmauer nach oben nicht in der Linie der beiden Auflager auf den Pfosten aufhört, hier auch keinen Abschnitt hat, sondern sich ununterbrochen und gleichmässig weiter nach oben erstreckt, hinter (einwärts) der gleich zu erwähnenden Füllung.

Die 0,13 tiefe Nische der ehemaligen Thüröffnung wird sturzartig überdeckt durch einen etwa 0,15 hohen Streifen Mauerwerks, das sich bestimmt abhebt sowohl von dem der ganzen Mauer und der Füllung, als auch von dem oben (S. 33) erwähnten oberhalb der Balkenspuren (mit den grossen Steinen); es ist eine Reihe horizontal liegender Steine: Lava, Kalkstein, Tuff; aus letzterem ein ziegelförmiger Stein; die Unterfläche besteht aus Mörtel, an dem teils Stücke der späteren Auffüllung des Innenraumes haften, teils Eindrücke derselben kenntlich sind. Es stammt also aus der Zeit nach dieser Aufhöhung und nach Beseitigung des Zwischenbodens, was auch dadurch zweifellos wird, dass es auch die beiden Balkenlöcher über den Pfosten ausfüllt: in dem rechten liegt es noch jetzt, aus dem linken ist es entfernt worden. Wie es also hier den Platz des fortgenommenen oder vermoderten Holzwerkes eingenommen hat, so ist wohl zweifellos anzunehmen, dass auch der im Niveau der beiden Balken liegende und sie verbindende Streifen ein früheres Holzglied bezeichnet: eine die 0,13 tiefe Nische überdeckende Sturzbohle, die in die beiden

Balken eingezapft sein musste; sie lag vor, nicht auf der Füllmauer und war nicht breiter als 0,13.

Ist alles dies richtig beobachtet, so ist damit auch bewiesen, dass gleich bei Legung des Balkenbodens auch diese Thür vermauert wurde. Denn es ist ja ganz klar, dass die beiden Balken (besonders deutlich der linke, östliche, mit der gerundeten Unterfläche, deren tiefster Punkt auf der Kante des Thürpfostens ruhte) nicht liegen konnten, ehe die Thür vermauert war: ein Teil ihrer Unterflächen und je eine Seitenfläche wären ohne Stütze gewesen. So lagen sie nun zwar auf eine Strecke von 0,13 auf den Kanten der Pfosten, wurden aber weiter einwärts noch auf 0,17 von der Füllmauer umschlossen. Und jenem 0,13 langen Stück kam man zu Hülfe durch das die beiden Balken verbindende und versteifende sturzartige Querholz; dies tritt gewissermassen an die Stelle des fehlenden inneren Teils der Füllmauer.

Wesentlich ebenso findet sich alles dies auch an der westlichen Thür. Auf dem r. (westl.) Pfosten ist die Holzspur 0,30 hoch, also zu hoch für eine Sturzbohle oder Mauerlatte. Ihre westliche Seitenfläche ist leicht gerundet (d. h. das Holz verjüngte sich nach oben), was wenig geeignet ist für eine doch jedenfalls abgesägte Endfläche, wohl aber für die Seitenfläche eines Balkens. Und es schien mir auch sicher, dass in dem Abdruck nordsüdlich, d. h. senkrecht auf die Mauerrichtung laufende Holzfasern zu erkennen sind. Ein Unterschied ist, dass keine Nische geblieben, sondern die Thüröffnung ganz zugemauert ist. So diente also hier das die beiden Balken verbindende Querholz, dessen Spur auch hier deutlich ist, nicht zur Versteifung, da ja die Balken fest im Mauerwerk lagen. Wir müssen wohl annehmen, dass es hier, wie in den grossen Thüren, das frische Mauerwerk gegen den auf ihm lastenden Druck schützen sollte.

Endlich gilt auch für diese beiden kleinen Thüren das oben (S. 31) in Betreff der grossen Thüren geltend gemachte Argument: wären sie offen geblieben, so hätten sie auch nach aussen einen oberen Abschluss erhalten müssen, und dieser müsste sichtbar sein. Dies ist aber nicht der Fall: die Thürstürze der ersten Form des Gebäudes sind beim Wiederaufbau bis auf einen geringen Rest über der Ostthür verschwunden, und neue sind nicht gemacht worden (s. oben S. 15. 26).

Ich halte somit für vollkommen erwiesen, dass in der zweiten Form des Gebäudes, mit dem Balkenboden, nur die Mittelthür, und diese vermutlich in ihrer alten Höhe, offen blieb, die vier anderen aber sofort vermauert wurden. Die jetzige Rampenthür ist dann in dieser Mauer nicht von Anfang an vorhanden gewesen, sondern erst später durchgebrochen worden; wir müssen fragen, ob dies auch an ihr selbst irgendwie kenntlich ist.

Wir können hierfür geltend machen, dass ihre Pfosten nicht aus Quadern oder ziegelförmigen Steinen bestehen, sondern das Lavaincertum der ganzen Mauer bis an die Thüröffnung reicht: Thürpfosten aus Incertum gehören in Pompeji zu den grössten Seltenheiten. Das Wenige, was von der Aussenfläche der Pfosten antik zu sein scheint, machte mir eher den Eindruck, dass es durch Aufmauerung als dass es durch Abhacken entstanden sei; aber das kann täuschen, und es könnte erst abgehackt, dann dem Ursprünglichen sehr ähnlich aufgemauert sein.

Ferner die Bettung der Schwelle. Namentlich auf der Ostseite ist von innen kenntlich, dass sie in einer Lücke des Mauerwerkes liegt, die nicht unbeträchtlich grösser ist als sie selbst. Danach scheint es also, dass die Mauer nicht an die Schwelle hinangearbeitet, sondern in die schon bestehende ein Loch für die Schwelle, natürlich grösser als diese, gehauen wurde.

Es darf aber nicht verschwiegen werden, dass diese von der Beschaffenheit der Pfosten und der Schwelle hergenommenen Argumente mit einem gewissen Vorbehalt aufzunehmen sind: wir können nicht die Möglichkeit ausschliessen, dass die Thür einmal verbreitert wurde und dadurch obige Eigentümlichkeiten entstanden. Zwei Umstände könnten diese Vermutung nahe legen. Erstens nämlich ist die Thür breiter als die Rampe, was zunächst seltsam erscheinen muss. Aber es wäre doch denkbar, dass man über die Rampe Dinge in den Skenensaal gefahren hätte, die breiter waren als die Achsweite des Fuhrwerks. Und schliesslich kann die Annahme einer nachträglichen Erweiterung der Thür uns nicht über die Seltsamkeit hinweghelfen. Wenn man die Thür erweiterte, nicht aber die Rampe, so geht doch daraus hervor, dass man eine Thür die breiter war als die Rampe für nützlich, ja für nötig hielt; und genau dieselbe Erwägung könnte von Anfang an bei der Anlage von Thür und Rampe massgebend gewesen sein.

Zweitens besteht die Schwelle nicht aus einem einzigen Stein, sondern aus dreien: an die eigentliche Schwelle, lang 2,24, ist an den Enden noch je ein Stein angesetzt, lang im W 0,31, im O 0,38. Die eigentliche Schwelle bleibt jederseits 0,20 vom Rande der Rampe entfernt; sie hat an ihrem Westende eine unregelmässig viereckige Vertiefung für einen Cardo und eine rechtwinklig gebrochene Rille für Antepagmenta. Fände sich dies auch am Ostende, so wäre die nachträgliche Erweiterung erwiesen; so müssen wir wohl annehmen, dass es Reste von einer früheren Verwendung der Schwelle sind. Wenn aber die Schwelle nicht für diese Thür gemacht sondern schon früher gebrauchte Schwellensteine, die grade zur Hand waren, benutzt wurden, so darf ihre Zusammensetzung aus mehreren Stücken nicht Wunder nehmen und dürfen aus derselben keine Schlüsse gezogen werden.

Also die nachträgliche Erweiterung der Rampenthür ist möglich, aber keineswegs erwiesen. Hat sie stattgefunden, so können durch sie Thürpfosten aus ziegelförmigen Steinen verschwunden sein, und kann die Lücke des Mauerwerks, in die der Schwellenstein, genauer der östliche der drei Schwellensteine gelegt ist, auf die Vergrösserung zurückgehen.

Somit sind freilich die von der Beschaffenheit der Thürpfosten und der Schwellenbettung hergenommenen Argumente nicht streng beweisend. Doch mögen wir sie immerhin mit Wahrscheinlichkeit als Bestätigung der auf Grund anderer Erwägungen völlig feststehenden nachträglichen Entstehung der Rampenthür geltend machen.

So haben wir denn nun, wie für die Front und den Raum vor ihr, so auch für den Hinterraum, den Skenensaal, drei auf einander gefolgte Formen constatiert. Und da die beiderseits gefundenen Formen trefflich zu einander passen, so ist damit die Geschichte des Spielhauses im Wesentlichen klargestellt. Sie ist also folgende.

I. Ursprünglicher Bau (Fig. 2, S. 7). Die ganze hintere Hälfte wird eingenommen von einem grossen, hohen, rechteckigen Saal zu ebener Erde, im Niveau der Orchestra. Er hat in seiner Rückwand drei grosse und hohe, von Pilaster zu Pilaster reichende und zwei kleinere Thüren. Da sich an den Wänden keinerlei Maueransätze finden, so war der Raum wohl ungeteilt. Den fünf

Thüren der Rückwand entsprachen eben so viele und eben so grosse in der Vorderwand, von denen die beiden äussersten in die schiefwinkligen Paraskenien führten, die drei mittleren auf den von diesen und der Vorderwand des Skenensaales (*scaenae frons*) eingeschlossenen, gegen die Zuschauer sich mit schrägen Seitenwänden erweiternden Raum, ebenfalls im Niveau der Orchestra. Ob dieser Raum irgendwie von der Orchestra getrennt war, ob sich von einem Paraskenion zum anderen, vor der *scaenae frons,* ein Proskenion erstreckte, das liess sich nicht mit Sicherheit ermitteln. Die Front der Skene war nicht als Fassade ausgebildet, sondern bestand aus einer glatten Mauer mit drei Thüren.

II. Der Skenensaal und der Raum vor der Front, jetzt sicher Spielplatz, werden höher gelegt. Ersterer mittels eines von Balken getragenen Zwischenbodens, so hoch, dass sein Fussboden fast 2 m über dem ursprünglichen Niveau — dem Niveau der Orchestra — liegt. Die Bühne vor der Front war wahrscheinlich nicht höher als in der folgenden Periode, etwa 1,15 über dem Fundament (Niveau der Orchestra), also etwa 0,80 niedriger als der Skenensaal. Von den fünf Thüren in der Rückwand dieses letzteren werden vier vermauert. Nur die mittlere bleibt; durch sie und über eine innere Treppe ist der Skenensaal zugänglich. Vor der Front werden die Paraskenien beseitigt, die Front selbst, und mit ihr die Bühne, auf die ganze Länge des Spielhauses ausgedehnt, vermutlich mit fünf Thüren (die beiden äussersten sind nicht ganz sicher), die je mit einem von Säulen getragenen Vorbau versehen sind: vor der Mittelthür standen wahrscheinlich vier, vor den anderen je zwei Säulen. Ausserdem erhält jetzt die Bühne zwei grosse Seiteneingänge. Gleichzeitig mit diesen Veränderungen wird der äussere Boden hinter und neben dem Spielhause erhöht, hinten um c. 0,50, an den Seiten um c. 1,0.

III. Zur Zeit des Augustus wird die säulenverzierte, im Uebrigen aber gradlinige Bühnenfront ersetzt durch eine reich entwickelte dreithürige Fassade in Ziegelbau, mit vor- und zurücktretenden Teilen. Ob die Bühne niedriger gelegt wurde, als in der vorigen Form, lässt sich nicht mit Sicherheit entscheiden, es ist aber nicht wahrscheinlich (S. 19ff.). Dieser Periode gehört auch die Vorrichtung für den Vorhang an; es muss zweifelhaft bleiben, ob schon in der zweiten Periode etwas gleichartiges vorhanden war;

vermutet werden darf es auf Grund der Analogie des kleineren Theaters. Gleichzeitig wird der Skenensaal etwas niedriger gelegt (um etwa 0,20), sein Holzboden entfernt und durch Auffüllung mit Schutt und Bautrümmern ersetzt, so dass der Unterraum wegfällt. Die mittlere Thür der Rückmauer wird vermauert und der Skenensaal zugänglich gemacht durch eine Thür im Niveau seines Fussbodens, die man von aussen über eine Rampe erreichte. Die Schwelle dieser Thür und die der grossen Seiteneingänge geben uns das Niveau des Skenensaales und der Bühne dieser Periode: jener lag c. 1,80, diese c. 1,15 (die östliche Schwelle 1,225, die westliche 1,06-1,07) über dem Fundament, d. h. so ziemlich über dem Niveau der Orchestra.

Ich habe oben gesagt, dass wahrscheinlich in der zweiten Periode die Bühne nicht höher war als in der dritten, mit anderen Worten dass auch nach der zeitlichen Gleichsetzung der ersten erhöhten Bühne und des Skenensaales auf dem Balkenboden ich keinen Grund sehe, aus den von Puchstein und Koldewey an den Seiteneingängen beobachteten Spuren auf einen so viel höheren Spielboden zu schliessen. Die dort eingeritzten Linien liegen 2,26 und 2,31 über dem Fundament. Wollten wir in ihnen die Höhe der Bühne erkennen, so wäre sie nicht unbeträchtlich höher gewesen als der kaum 2,0 hohe Skenensaal, was ganz unglaublich. Das Incertum der Thürpfosten reicht bis c. 1,95; hier beginnt die unterste Quader: war dies die Höhe der Bühne, so lag sie ziemlich im Niveau des Skenensaales. Gewiss dürfen wir dies nicht als unmöglich bezeichnen, und wenn diese Annahme sonst auf keine Schwierigkeiten stiesse, so dürften wir sie wohl nicht abweisen. Aber recht wahrscheinlich ist sie doch auch in sich nicht. Wenn man in der letzten Form den Skenensaal um c. 0,65 höher legte als die Bühne, so ist es doch, wenn wir einmal mit Wahrscheinlichkeiten rechnen sollen, das Wahrscheinlichste, dass man sich damit an früher gewesenes anschloss. Denn die Höhendifferenz der letzten Periode ist ja nicht etwa so entstanden, dass man den älteren, höheren Fussboden des Skenensaales beibehalten hätte. Sondern er wurde niedriger gelegt, dennoch aber beträchtlich höher gelassen als die Bühne. Mithin war diese Höhendifferenz beabsichtigt, und wenn sie nun in der vorletzten Periode noch

um 0,20 grösser war, so ist dieser Unterschied nicht gross genug, um das eine für wahrscheinlich, das andere für unwahrscheinlich zu halten. Und da nun ausserdem der Annahme einer so hohen Bühne die oben S. 19 f. dargelegten schweren Bedenken entgegenstehen, so kann ich meine ablehnende Haltung ihr gegenüber auch jetzt nicht ändern. Jene Besonderheiten der Seiteneingänge müssen vorläufig unerklärt bleiben.

Sehr gern hätten wir eine Erklärung gefunden für die ungleichmässige Anordnung der Pilaster an der Aussenseite des Spielhauses, sowie auch dafür, dass auf der Rückseite drei derselben — der erste, dritte und sechste von Osten — einfache rechtwinklige Basen haben, die übrigen nicht. Man könnte ja versucht sein, an zeitliche Verschiedenheit zu denken, und es müssten dann natürlich die mit den Thüren als Pfosten untrennbar verbundenen basenlosen Pilaster der älteren Form — mit offenen Thüren, ohne Balkenboden und Bühne — zugeschrieben werden. Das ist aber nicht durchführbar. Die Mauer der ersten Form wurde doch nur abgetragen um den Zwischenboden zu legen, und nur bis zum Niveau seines Balkenlagers. Dass sie zwischen den zweifellos der ersten Form angehörigen Thürpfosten an drei Stellen bis an das Fundament beseitigt und erneuert sein sollte, ist ganz unglaublich, auch wenn die oben (S. 27) beobachtete Ansatzfuge auf Täuschung beruhen sollte. Besonders klar ist dies an dem südöstlichen Eckpilaster: es ist unmöglich, ihn von dem unmittelbar anstossenden Thürpfosten zu trennen und für jünger zu halten. Vielmehr ist umgekehrt klar, dass der Pilaster schon stand, als der Thürpfosten gemauert wurde. Wir werden also diese Unregelmässigkeiten und Verschiedenheiten der auch sonst recht nachlässig und ungleichmässig gebauten Pilaster einfach als Tatsache hinnehmen müssen.

Unsere bisherigen Untersuchungen bezogen sich auf die Geschichte des Spielhauses. Aber auch der Zuschauerbau hat seine Geschichte.

Seine Südfront, in der sich der Bogen mit dem Satyrkopf öffnet (Fig. 10) reicht zweifellos in die vorrömische Zeit, in die Tuffperiode hinauf. Ich hatte bisher geglaubt — und es war wohl die allgemeine Ansicht — dass dies der ursprüngliche Bau sei. Denn dass

auch der durch eine bekannte Inschrift den Holconiern zugeschriebene Bau der Crypta nur eine Erneuerung des schon früher beste-

Fig. 10. — Parodoseingang mit Satyrkopf und Westseite des Skenenbaues.

henden war, ergab sich aus den älteren, unteren Teilen ihrer Mauern, die jener Front gleichartig sind (Overbeck-Mau, Pompeji[4]

S. 158). Diese Ansicht hat sich als irrig herausgestellt: der uns vorliegende Bau der Tuffperiode verdankt einem erweiternden Umbau seine Entstehung.

Während die von uns veranlassten Ausgrabungen in Gange waren, unternahm der Inspector Graf Cozza eine Untersuchung der Cavea. Einwärts der südlichen Abschlussmauer des westlichen Flügels kam, 5,60 von ihr entfernt, eine Parallelmauer zu Tage, dick 0,63 ohne den Stuck, mit dem ihre Südseite bekleidet ist: Sandstuck, darüber eine dünne aber feste und harte Schicht Ziegelstuck, zusammen etwa 0,03 stark. Die Mauer stand also nach Süden frei und war offenbar eine ältere Abschlussmauer der damals um so viel kleineren Cavea. Sie endet oben, gebrochen, 5 m vor der Crypta, unten 0,50 vor der Rückwand des Tribunal, mit dessen Bau ohne Zweifel das hier an ihre Stelle tretende jüngere Mauerwerk zusammenhängt. Sie besteht aus Incertum: Kalkstein und Lava mit Kalkmörtel; ihre Nordseite ist ohne Stuck und rauh. Vielleicht ist sie frei aufgeführt, jedenfalls diente sie als Futtermauer.

Südlich, also ausserhalb dieser alten Abschlussmauer, sichtbar auf der Strecke oben wo diese fehlt, c. 0,40 von ihrer Front entfernt, läuft eine schräg absteigende Mauer. Nur ihre Nordseite, ohne Stuck, ist sichtbar. Erhalten ist auch ihre ursprüngliche obere Fläche, die schräg absteigt, weniger steil als die Neigung der Stufen und die jetzige Oberfläche nach Entfernung derselben, so dass sie zu unterst knapp 1 m, zu oberst c. 1,40 unter dieser bleibt. Sie gehört zu den Substructionen der Stufen über dem Tribunal, hängt aber mit dem Bau des Tribunal nicht zusammen, sondern ist älter. Denn über ihr sind deutlich gemauerte Stufen kenntlich, während die Holconier, die Erbauer der Tribunalien, grade die gemauerten Stufen beseitigten und eine schräge Fläche herstellten, auf der die Stufenblöcke mit schräger Unterfläche lagen. Aus den in der westlichen Parodos zu nehmenden Maassen ergiebt sich das bei der Vergrösserung eingeschlagene Verfahren. An die alte Abschlussmauer wurde eine etwa 0,75 starke Mauer angesetzt, dann in der Entfernung von 3,80 die neue, 1,74 starke Abschlussmauer mit dem Satyrkopf gebaut und beide durch eine Wölbung verbunden. Die oben erwähnte schräg absteigende Mauer steht auf der Wölbung.

Dieser jetzt zu Tage gekommene Abschnitt im Westflügel ist schon früher einmal sichtbar gewesen. Man erkennt ihn deutlich bei H. Wilkins, *Suite de vues pittoresques des ruines de Pompéi, Rome* 1819. Man sieht dort auch, dass das Mauerwerk des hinzugefügten Teiles Stufen hat, während es im übrigen als schräge Fläche erscheint.

Im Osten ist von der Mauer mit Ziegelstuck nur ein kleines Stück, gleich über dem Tribunal, erhalten, an seinem Platz, aber ein wenig weiter südlich als im Westen. Weiter hinauf sind ihre Spuren in dem anstossenden Erdreich und Mauerwerk kenntlich. Ganz erhalten ist hier die südliche Parallelmauer: sie hat oben Anschluss an ein gradliniges Fundamentstück, das an das gekrümmte der Innenmauer der Crypta angesetzt ist. Dies Fundamentstück konnte erst nach Beseitigung des oberen Endes der alten Abschlussmauer gelegt werden. So wird wohl auch im Westen gleich bei der Vergrösserung, um dies Fundament zu legen, das obere Ende der Abschlussmauer entfernt worden sein.

Wir bemerken noch, dass dies Fundamentstück von dem Fundament der Crypta nicht verschieden ist. Es steht also nichts der Annahme entgegen, dass diese gleichzeitig mit der Verlängerung der Flügel entstanden ist, welche Annahme empfohlen wird durch die Gleichartigkeit ihres Mauerwerkes mit dem der Abschlussmauer der erweiterten Cavea.

Ob und wo vor dem alten, kleineren Theatron eine Skene war, wo und wie damals gespielt wurde, darüber fehlt jede positive Spur. Aber das wahrscheinlichste ist doch wohl, dass eine Skene ungefähr da lag, wo sie jetzt liegt, und dass zwischen ihr und den Flügeln des Zuschauerbaues unbedeckte Parodoi in die Orchestra führten. Durch Ueberdeckung dieser Parodoi wurde dann die Erweiterung des Sitzraumes erzielt.

Es ist sogar nicht unwahrscheinlich, dass auch nach dieser Erweiterung das alte Skenengebäude, mehr oder weniger umgestaltet, fortbestand. Denn dass der Bau des jetzigen Skenengebäudes nicht im Zusammenhang mit der Erweiterung, sondern erst nach einer Zwischenzeit erfolgt ist, wurde schon oben (S. 7 ff.) unzweifelhaft festgestellt. Ich füge jetzt noch einige dies bestätigende Beobachtungen hinzu.

Augenscheinlich und zweifellos ist das Spielhaus an den schon

stehenden Zuschauerbau hinangemauert worden: an der Nordwestecke des Skenenbaues, wo jetzt beide bis an das Fundament frei gelegt sind, ist dies deutlich sichtbar.

Ferner sind die beiden Teile des Theaters in ihrem baulichen Charakter nicht gleichartig. Der Zuschauerbau zeigt grade in den an das Spielhaus anstossenden Teilen auf das entschiedenste den Charakter der «Tuffperiode», der letzten vorrömischen Zeit: der westliche Parodoseingang, mit dem Satyrkopf aus Tuff als Schlussstein der Wölbung, lässt darüber nicht den mindesten Zweifel. Auch das Lavaincertum der untersten Teile der Aussenwand der Crypta, mit einer Wölbung in der Achse des Gebäudes, ist durchaus charakteristisch; die Wölbung gleicht Wölbungen im Tribunal der Basilica.

Dasselbe kann nicht auch von dem Spielhause gesagt werden. Das Lavaincertum hat durch seinen rötlichen Mörtel einen ganz besonderen Charakter; aber es der Tuffperiode abzusprechen, wäre kein Grund vorhanden. Dagegen passen die Pilaster, aus sehr ungleich grossen ziegelförmigen Steinen ziemlich nachlässig aufgesetzt, garnicht recht in die vorrömische Zeit. Dasselbe gilt von den Thürpfosten der alten Frontwand und denen der Rückwand. Auch sie bestehen aus ziegelförmigen Steinen, einem Material, das der eigentlichen Tuffperiode, soweit bis jetzt beobachtet, fremd ist. Das älteste Beispiel ihrer Verwendung sind die Pilaster im Inneren des Juppitertempels, also in einem Gebäude, das in der ersten Zeit der Colonie wenn nicht von Grund auf gebaut so doch vollendet wurde. Dagegen ist nicht zu leugnen, das die der jüngeren Form des Baues angehörenden Pfosten der Seitenthüren, aus Tuffquadern, gut aus der vorrömischen Zeit stammen könnten. Aber sie können ebenso gut auch aus späterer Zeit stammen; denn Tuffquadern sind auch der römischen Zeit keineswegs fremd: sie finden sich an dem in der ersten Zeit der Colonie erbauten Amphitheater. Alles in allem zeigt das Spielhaus am ehesten den Charakter der ersten Zeit der römischen Colonie. Als sicher freilich kann diese Datierung nicht gelten, und es wäre wohl voreilig, es mit Bestimmtheit der vorrömischen Zeit abzusprechen. Zweifellos aber ist sein baulicher Charakter jünger als der des Zuschauerbaues.

An der schon erwähnten NW-Ecke des Skenenhauses, wo die Fundamente beider Gebäude zusammenstossen, ist jetzt sichtbar

dass das des Zuschauerbaues um 0,50 tiefer liegt als das des Skenenhauses, seine Mauer also um so viel tiefer hinabreicht. Wären beide gleichzeitig und nach einem Plane erbaut worden, so hätte man sie doch wohl in gleiches Niveau gelegt.

Endlich liegt das Skenenhaus nicht ganz symmetrisch am Zuschauerbau: unser Plan (Tf. I) zeigt, dass die westliche Seitenwand des ersteren näher am Parodoseingang liegt als die östliche. Auch dies spricht dafür, dass beide nicht gleicher Gründung, sondern das Skenengebäude später angesetzt ist.

Wir würden also auch ohne jenen Pilaster (S. 7) berechtigt sein, das jetzige Skenenhaus für jünger als den vergrösserten Zuschauerbau zu halten. Dieser bezeichnet, von der Skene ausgehend und abgesehen von den unwichtigen Veränderungen der allerletzten Zeit, die viertletzte, das unvergrösserte Theatron die fünftletzte Form des Theaters.

Ueberraschend waren die Ergebnisse unserer Ausgrabungen in der Orchestra. Es fanden sich die Reste von nicht weniger als sechs Wasserbassins, verschiedener Form und Grösse, und zeitlich auf einander gefolgt. In welcher Periode diese Reihe beginnt, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden; das vorletzte dieser Bassins ist älter als das den augusteischen Ziegelbauten angehörige Bühnenpodium der letzten Zeit und spätestens bei dessen Bau beseitigt worden. Ich zähle sie auf nach ihrer zeitlichen Reihenfolge (s. den Plan Tf. I).

1. Kreisrundes Bassin im innersten Teil der Orchestra. Durchmesser 7,10 (24 röm. Fuss). Sein Centrum liegt etwa 0,35 einwärts (N) von dem des Halbkreises der Orchestra; so bleibt es in der Achse des Theaters 1,50 vom Stufenrande entfernt, seitwärts, wo der Halbkreis der Stufen in die Tangente übergeht, 1,80. Tiefe 0,75 unter der letzten Oberfläche der Orchestra. Der Winkel zwischen Wand und Boden ist abgerundet; beide sind mit Ziegelstuck verkleidet. In der dem Skenenbau zugewendeten Hälfte sind symmetrisch zur Achse zwei Ausflussrinnen kenntlich (s. den Plan), die östliche am Ausfluss etwa 0,35 weit (an der Peripherie des Bassins gemessen), dann sich auf reichlich 0,10 verengend; von der westlichen war nur die Ostwand kenntlich. Beide — mit Ziegelstuck wie das Bassin — richten sich gegen die Mitte des jetzigen

Bühnenpodiums und waren wohl sicher bedeckt. Ihr Boden liegt 0,25 unter dem Orchestraboden der letzten Zeit; er giebt uns zugleich den Wasserspiegel des Bassins, der also recht gut mit eben diesem Orchestraboden, nicht wohl aber mit einem höheren vereinbar ist.

2. Kleineres kreisrundes Bassin, dem vorigen concentrisch. Durchmesser 5,90 (20 röm. Fuss). Tiefe unter dem letzten Orchestraboden etwa 0,30. Wand und Boden — Ziegelstuck mit Resten blauer Farbe — treffen sich in rechtem Winkel.

3. Länglich viereckiges Bassin, 6,60 (24 osk. Fuss) × 0,75, tief 0,35, vom Bühnenpodium entfernt 2,15. Ziegelstuck.

4. Länglich viereckiges Bassin, zum Teil den Platz des vorigen einnehmend, 5,90 × 1,48 (20 × 5 röm. Fuss), tief 0,25, vom Bühnenpodium entfernt 1,50. Ziegelstuck.

5. Länglich viereckiges Bassin, wieder z. T. den Platz des vorigen einnehmend, 9,0 × 1,68, tief 0,17. Ziegelstuck mit deutlichen Resten blauer Farbe. Seine Südwand steht senkrecht unter der Vorderfläche des Bühnenpodiums.

6. Grosses länglich viereckiges Bassin mit abgerundeten Ecken, im vorderen Teil der Orchestra, alle früheren durchschneidend, 5,90 (20 röm. Fuss) × 3,90, tief 1,65. Auch der Winkel zwischen Wand und Boden ist abgerundet. Ziegelstuck. Dies Bassin konnte nicht ganz ausgegraben werden, weil es nach seiner Zuschüttung mit einer 0,50 starken Schicht Incertum überdeckt worden ist. Es wurde ausgegraben ein Stück an der NW-Ecke, ferner die NO und SW-Ecke constatiert. Und da die Meinung auftauchte, es könnte eine bedeckte Cisterne gewesen sein, so wurde durch eine unterirdische Grabung festgestellt, dass in der Mitte keine Stütze vorhanden ist. — Diesem Bassin ist wohl sicher gleichzeitig der nur in den Parodoi, am besten in der östlichen, nicht in der Orchestra erhaltene Fussboden aus gutem, starkem Signinum. Hiervon soll weiter unten (S. 49) die Rede sein.

7. Vorn, in der Achse, 2,40 vom Bühnenpodium, also innerhalb des Umfanges des Bassins 6 und jünger als dessen Ausfüllung, ist ein kleines Bassin kenntlich, 0,30 × 0,34, tief 0,30, aus dem ein 0,16 breiter Kanal durch den Vorhangsraum, etwas nach Osten umbiegend, in die hinter diesem entlang laufende Rinne führt, Natürlich sollte hier das in Cavea und Orchestra gefallene Regen-

wasser zusammenfliessen und abgeführt werden; den Kanal haben wir wohl bedeckt zu denken. Doch war dies nicht der einzige Abfluss: ein zweiter (nur die Rinne, nicht das Bassin) war schon immer kenntlich bei der Einmündung der östlichen Parodos, und ein entsprechender wird auch im Westen anzunehmen sein; s. hierüber Overbeck-Mau, Pompeji[4] S. 167.

Von diesen Bassins konnten das grosse runde und das älteste viereckige (1 und 3) nicht gleichzeitig sein, wie der Plan zeigt. Zwischen dem kleinen runden und dem ältesten viereckigen (2 und 3) blieb ein Zwischenraum von knapp 0,70. Gleichzeitigkeit ist also nicht unmöglich, und für dieselbe spricht vielleicht die Erwägung, dass das sehr schmale Bassin 3 als einziges doch seltsam wäre, und dass, wenn der Durchgang zwischen beiden Bassins etwas eng war, man Sorge getragen hatte, den Raum zwischen den Parodoi frei zu lassen. Dann konnte natürlich das kleine runde Bassin (2) auch neben den beiden folgenden viereckigen (4 und 5) bestehen, so dass es erst bei Anlage des grossen Bassins 6 verschwunden wäre. Unter dieser Voraussetzung haben wir also sechs Formen der Orchestra: 1, 2 + 3, (2 + ?) 4, (2 + ?) 5, 6, 7.

Um nun diese Geschichte der Orchestra in Beziehung zu setzen zu dem sonst über die Geschichte des Baues ermittelten, ist vor allem die verschiedene Tiefe der Bassins zu beachten. Es wurde schon bemerkt (S. 46), dass das grosse runde Bassin (1) ein wenig oder garnicht von dem der letzten Zeit verschiedenes Niveau der Orchestra voraussetzt. Ebenso klar aber ist, dass das letzte der sehr länglichen Bassins im vordern Teil der Orchestra (5), nur 0,17 tief, ein höheres Niveau verlangt. Und nachdem damit constatiert ist, dass zwischen der ältesten und letzten Zeit eine zeitweilige Erhöhung der Orchestra stattgefunden hat, werden wir kein Bedenken tragen, der Zeit dieser Erhöhung auch die beiden vorhergehenden (3. 4) und das nur 0,30 tiefe kleinere runde Bassin (2) zuzuschreiben. Das grosse und tiefe Bassin 6 endlich ist sowohl mit dem Niveau der letzten Zeit als mit einem höheren vereinbar.

Nun ist ein dem der letzten Zeit wesentlich gleiches Niveau der Orchestra wie für das älteste Bassin so auch für die älteste Form des Skenenbaues (S. 7 Fig. 2) erfordert. Denn niemand wird denken, die Orchestra sei höher gewesen als die Schwellen

der Thüren in der Skenenfront, und tiefer konnte sie auch nicht liegen, weil wir da gleich auf den gewachsenen Fels stossen. Es kann also das grosse runde Bassin nicht jünger sein als die älteste Form des Skenenbaues; und eben dieser Form kann keines der folgenden Bassins gleichzeitig sein: sie alle stammen aus der Zeit der erhöhten Bühne. Ob vielleicht das grosse Bassin noch älter ist, ob es schon vor dem Bau der jetzigen Skene, ob gar schon vor der Vergrösserung des Zuschauerraumes vorhanden war, das können wir nicht wissen. Es lässt sich sogar die abstrakte Möglichkeit nicht in Abrede stellen, dass es in einer dieser ältesten Perioden bestand, zur Zeit der ersten Form der Skene aber abgeschafft und die Orchestra damals ganz frei war, bis nach ihrer Erhöhung — und natürlich auch nach der der Bühne — das kleinere runde Bassin (2) angelegt wurde. Für wahrscheinlich freilich werden wir eine solche Unterbrechung der Continuität der Bassins nicht halten. Ferner könnte auch vielleicht gefragt werden, ob etwa gleichzeitig mit dem grossen runden auch im vorderen Teil der Orchestra irgend ein Bassin vorhanden war, dessen Reste unter denen der späteren Bassins verschwunden wären. Doch ist dies nicht wahrscheinlich. Dass solche Reste dort nicht vorhanden sind, wurde durch eine Versuchsgrabung im Juli 1906 festgestellt, und bei der Art, wie im Uebrigen die Reste älterer Bassins unter den späteren erhalten sind, darf dies fast als Beweis gelten. Es steht also nichts der Annahme entgegen, dass damals der vordere Teil der Orchestra frei war. Dies ist auch an sich in so fern wahrscheinlich, als es nahe liegt, die Verkleinerung des runden Bassins eben mit der Anlage des ersten viereckigen in Beziehung zu setzen.

War nun damals in der Orchestra nur das grosse runde Bassin, so finden wir auch hier keine entscheidende Antwort auf die Frage, ob Spiel in der Orchestra, ob auf einer irgendwie gestalteten Bühne oder Proskenion. Denn das grosse Bassin bleibt von der Linie der Paraskenienfronten ziemlich 6 m entfernt; es blieb also hinlänglicher Platz für Spiel in der Orchestra. Nur freilich wohl mit der Einschränkung, dass dann für den Chor kein Platz war, während, wenn die Schauspieler zwischen den Paraskenien auftraten, dieser 6 m breite Raum ihm eine mässige Entwickelung gestattete.

Das kleinere runde Bassin und die drei länglichen vorn in der Orchestra (2-5) drängen sich zusammen in die Zeit der ver-

mutlich fünfthürigen Bühne mit den Vorbauten (S. 10 Fig. 3); denn vorher war die von ihnen vorausgesetzte Erhöhung der Orchestra unmöglich, und der Ziegelbau der augusteischen Zeit kehrt wieder zu dem früheren, tieferen Niveau zurück.

Der augusteischen Zeit werden wir das letzte grosse Bassin mitten in der Orchestra zuschreiben dürfen. Denn bei seiner ohnehin bedeutenden Tiefe scheint es nicht eben wahrscheinlich, dass zu seiner Zeit die Orchestra noch das höhere Niveau hatte. Und wenn wir der — wie weiterhin zu zeigen — kurzen Zeit der Bühne mit den Vorbauten ohnehin schon mindestens drei Formen der Orchestra (2 + 3, 4, 5) zuteilen müssen, so werden wir wenig geneigt sein, noch eine vierte hinzuzufügen, zumal diese letzte, auch abgesehen von der Niveauveränderung, eine so eingreifende Umgestaltung bedeutet, dass man sie ungern von der ihr zeitlich jedenfalls nahestehenden Umgestaltung des ganzen Theaters trennen möchte.

Geht nun dies grosse und tiefe Bassin zusammen mit den Bauten der Holconier um den Beginn unserer Zeitrechnung, so werden wir derselben Zeit auch den guten und starken Signinumfussboden zuschreiben, dessen Reste in den Parodoi erhalten sind. Denn zweifellos setzt er die wieder erniedrigte Orchestra voraus und ist in den Parodoi an das Ziegelwerk hinangearbeitet, also nicht älter als dieses. Wollten wir aber an eine noch spätere Zeit denken, nach Zuschüttung des letzten Bassins, so dass es auf der diese deckenden Incertumschicht (oben S. 46) gelegen hätte, so wäre sein gänzliches und spurloses Verschwinden aus der Orchestra unbegreiflich. Mit viel grösserer Wahrscheinlichkeit können wir annehmen, dass seine Beseitigung eben durch die Ausfüllung des Bassins veranlasst wurde, dass man beabsichtigte einen neuen Fussboden zu legen, dies aber, sei es durch das Erdbeben des J. 63, sei es durch die Schlusskatastrophe verhindert wurde.

Unsere bisherigen Untersuchungen haben für die ältere Geschichte des Baues, bis zum Beginn unserer Zeitrechnung, nur eine relative Chronologie ergeben. Diese in eine absolute zu verwandeln ist leider nur in unvollkommener Weise möglich; aber es fehlt doch nicht ganz an Anhaltspunkten.

Der wichtigste Anhaltspunkt ist der bauliche Charakter des vergrösserten Zuschauerbaues, mit dem gewölbten Parodoseingang,

in den als Schlussstein der Satyrkopf auz Tuff eingefügt ist, und der ihm gleichartigen Substructionen der Crypta. Die Art wie die Gewölbe gebildet sind, im Parodoseingang und in der Substruction in der Achse des Baues (zu vergleichen die Fenster des Kellerraumes im Tribunal der Basilika), die Tuffskulptur, in der trotz der schlechten Erhaltung ein gutes Exemplar eines hellenistischen Typus kenntlich ist, alles dies weist für jeden, der einige Erfahrung in pompejanischer Architektur hat, unwidersprechlich auf die Tuffperiode, die Zeit zwischen dem hannibalischen und dem Bundesgenossenkrieg, die Zeit des Hellenismus in Pompeji. Auch der Stuckpilaster an der Südfront (S. 7) ist ganz im Charakter dieser Periode.

Damit rückt der ursprüngliche Bau des Zuschauerraumes mit einiger Wahrscheinlichkeit hinauf in die Zeit vor dem hannibalischen Kriege; eine nähere Bestimmung ist wohl nicht möglich.

Auf die Vergrösserung des Zuschauerraumes in der Tuffperiode folgte der Bau des jetzigen Spielhauses nicht unmittelbar, sondern es lag eine Zeit dazwischen, in der vermutlich ein dem jetzigen vorhergehendes und von ihm verschiedenes Spielhaus an den Zuschauerbau angebaut war. Und wenn wir nun die Bauart der ältesten Form des Spielhauses von der der Tuffperiode ganz verschieden, dagegen zu der folgenden, uns wohl bekannten Bauperiode Pompeji's, der ersten Zeit der römischen Colonie, gut passend fanden, so scheint zunächst der Schluss unausweichlich, dass eben damals das Spielhaus in seiner ersten Form, mit den Thüren im Niveau der Orchestra, erbaut wurde.

Hier ergiebt sich nun freilich die Schwierigkeit, dass dann, wie es scheint, die erste und die zweite Form des Spielhauses (erhöhte Bühne und Balkenboden) übermässig nahe zusammenrücken. Die Bauart auch dieser zweiten Form, an den Ecken der Vorbauten vor den Thüren der Front, weist am ehesten auf die erste Zeit der Colonie, oder doch auf republikanische Zeit. Ferner war mit dieser Form die Erhöhung des Platzes hinter dem Spielhause um etwa 0,50 verbunden (S. 16). Und in diesem erhöhten Niveau wurde das kleinere Theater erbaut, dessen Entstehung in den ersten Jahren der Colonie vollkommen feststeht. In eben diese Zeit muss also, so scheint es, die zweite Form des Skenenbaues gesetzt werden. Und wenn nun auch vielleicht diese Datierung nicht

unbedingt zwingend ist — die Bauart schliesst spätere republikanische Zeit nicht aus, und es liesse sich ja vielleicht auch irgend ein Vorgang denken, durch den die Aufhöhung hinter dem Spielhause und der Bau des kleinen Theaters zeitlich getrennt würden — so ist doch auch wieder zu bedenken, dass bei späterer Datierung wir dem Umbau der Holconier, dessen Zeit um den Beginn unserer Zeitrechnung feststeht, bedenklich nahe kommen, um so bedenklicher als der zweiten Form des Skenenbaues mindestens drei Formen der Orchestra parallel gehen.

Wenn wir alle diese Bedenken bei Seite setzen und die erste Form des Spielhauses, ihren baulichen Charakter und ihren zeitlichen Abstand von der in der Tuffperiode erfolgten Vergrösserung des Zuschauerbaues als Ausgangspunkt nehmend, in sullanische Zeit datieren, so fällt seine erste Umgestaltung (zweite Form) in die Zwischenzeit zwischen dieser und dem Beginn unserer Zeitrechnung, ohne dass nähere Bestimmung möglich wäre. Für die drei Formen ergeben sich dann in runden Zahlen etwa die Jahre 80, 40, 1 v. Chr.

Gehen wir dagegen von der zweiten Form aus und legen wir mehr Gewicht auf die eben entwickelten Bedenken, namentlich auf die anscheinende Gleichzeitigkeit der zweiten Form mit dem kleinen Theater, so müssen wir mit der ersten Form in die Zeit vor dem Bundesgenossenkriege, in die Tuffperiode, hinaufrücken. Da sie aber auf einen Bau eben dieser Periode (Vergrösserung des Theatron) erst nach einer Zwischenzeit gefolgt ist, und ihre Bauart ganz den Charakter der folgenden Periode zeigt, so kann es sich nur um die allerletzte Zeit der Tuffperiode handeln: in runden Zahlen wären die drei Formen des Spielhauses um 100, 80, 1 v. Chr. entstanden. Mir persönlich wird, in Anbetracht der Bauart, diese letztere Datierung der ersten Form sehr schwer; aber für unmöglich mag ich sie nicht erklären, und die Bedenken gegen ein späteres Datum sind gewiss nicht minder gewichtig.

Wir sind am Ziel unserer Untersuchung. Wenn auch einzelnes dunkel geblieben ist, hat sich doch im Grossen und Ganzen die Geschichte des Theaters mit hinlänglicher Klarheit ermitteln lassen. Wir fassen sie kurz zusammen.

1. Vor oder zu Anfang der Tuffperiode (200 v. Chr.) erster

Bau. Wir kennen von ihm nur den Zuschauerbau, dessen Flügel um etwa 6,0 kürzer waren als jetzt; vermutlich fehlte auch die ihn später oben umkreisende Crypta. Eine Skene bestand wahrscheinlich, vielleicht an der Stelle der späteren. Unbekannt ist, ob schon damals in der Orchestra das grosse runde Bassin war.

2. In der Tuffperiode — 2. Jh. v. Chr. — wird der Zuschauerbau auf seinen jetzigen Umfang vergrössert durch Verlängerung der Flügel (Eingangsbogen mit Satyrkopf) und vermutlich auch durch Hinzufügung der die *summa cavea* tragenden Crypta. Von der Skene dieser Zeit ist nichts erhalten. Auch jetzt noch ist unbekannt, ob in der Orchestra das grosse runde Bassin war.

3. Um 100 (oder erst um 80?) v. Chr. Bau des jetzigen, an den Zuschauerbau angelehnten Skenengebäudes in seiner ältesten Form (S. 7 Fig. 2): Front mit drei Thüren zu ebener Erde zwischen schiefwinkligen Paraskenien; hinter ihr Skenensaal mit fünf Thüren. In der Orchestra das grosse runde, den vorderen Teil frei lassende Bassin.

4. Um 80 (oder erst um 40?) v. Chr. Umgestaltung des Skenengebäudes (S. 10 Fig. 3). Beseitigung der Paraskenien. Erhöhte Bühne in der ganzen Länge des Gebäudes, mit grossen Seiteneingängen. Gradlinige Front mit vermutlich fünf von Säulen eingefassten Thüren. Hinter ihr auf einem Balkenboden der ebenfalls erhöhte Skenensaal, zugänglich durch die allein offen gebliebene Mittelthür der Rückseite und über eine innere Holztreppe. Die Orchestra wird erhöht; doch brauchte die Erhöhung nicht mehr als etwa 0,40 zu betragen. In ihr das kleinere runde Bassin und vielleicht von Anfang an gleichzeitig das älteste (nördlichste) der drei länglichen Bassins; dann die beiden anderen; es ist zweifelhaft, ob neben ihnen das runde fortbestand. Ueber die erhöhte Orchestra erhob sich die Bühne nur wenig, etwa 0,70.

5. Um 1 v. Chr. Bauten der Holconier und Gleichzeitiges. Ziegelbau der dreithürigen Bühnenfront in reicher architektonischer Entwickelung, mit vor- und zurücktretenden Teilen. Hinter ihr wird der Skenensaal etwas niedriger gelegt, sein Balkenboden entfernt und statt dessen der Unterraum mit Trümmern der älteren Fassade aufgehöht, endlich die alte Mittelthür zugemauert und der Skenensaal zugänglich gemacht durch eine Thür im Niveau seines Fussbodens, die man von aussen über eine die alte vermauerte

Thür verdeckende Rampe erreichte. Im Zuschauerraum werden die Tuffstufen durch Marmorstufen ersetzt; über den Parodoi werden die Tribunalia gebaut und die vermutlich schadhaft gewordene Crypta auf den alten Fundamenten neu aufgeführt. Die Orchestra wird wieder auf ihr altes Niveau erniedrigt und in ihr statt der früheren Bassins ein grosses und tiefes in der Mitte angelegt, länglich mit abgerundeten Ecken. Guter Signinumfussboden in Parodoi und Orchestra.

6. Noch später, in nicht näher bestimmbarer Zeit wird das Bassin zugeschüttet und mit einer Incertumschicht überdeckt und der Fussboden der Orchestra entfernt. Zur Legung eines neuen kam es nicht. Kleine, flache Bassins zur Abführung des Regenwassers.

Wie stellt sich nun unser Theater zu der bekannten Theaterkontroverse? Erst jetzt übersehen wir hinlänglich alles in Betracht kommende, um uns diese Frage vorlegen zu können. Es handelt sich um die oben mit 3 bezeichnete Form, die erste Form des Skenenbaues (S. 7 Fig. 2). Ist damals in der Orchestra, vor einem Proskenion gespielt worden (Dörpfeld) oder auf einer von dem Proskenion getragenen Bühne (Puchstein) oder wie sonst? Es wäre verwegen, diese Frage von Pompeji aus entscheiden zu wollen; die pompejanische Forschung wird sich hier den auf breiterer Grundlage zu gewinnenden Resultaten fügen müssen. Aber das Verhältniss des pompejanischen Gebäudes zu der Frage muss doch kurz festgestellt werden. Wie würden wir uns entscheiden, wenn es sich nur um Pompeji handelte?

Dass man vor einem zwischen den beiden die Orchestraöffnung einfassenden Pilastern (S. 7-9) oder auch zwischen den Paraskenienfronten sich erstreckenden Proskenion, in der Orchestra gespielt hätte, scheint mir sehr wenig wahrscheinlich. Dagegen spricht die grosse Breite (etwa 5 m.) des Raumes zwischen den Paraskenien, der dann keine andere Bestimmung hatte, als zwischen Frontmauer und Proskenion zu verschwinden. Es scheint vielmehr kaum vermeidlich, in eben diesem Raume, dem zu Liebe der Saal hinter der Front sich mit einer Breite von nur 3,80 hat begnügen müssen, den Spielplatz zu erkennen. Als solchen charakterisirt ihn ausser seiner grossen Breite auch seine Form: wenn er sich mit

schrägen Seitenwänden gegen die Zuschauer erweitert, wie sollen wir das anders verstehen, als dass er dem Einblick von allen Seiten möglichst geöffnet werden sollte? Und endlich: hier war von der folgenden Periode an sicher der Spielplatz; so brauchen wir keine Verlegung desselben anzunehmen, wie wir müssten, wenn anfangs in der Orchestra gespielt wurde; diese zweifellose Tatsache giebt unserem Theater eine besondere Wichtigkeit. Weniger entscheidend ist das grosse Bassin in der Orchestra. Aber gesetzt auch — was wahrscheinlich ist — dass damals nur dies Bassin bestand, nicht noch ein zweites vorn in der Orchestra, so dass für die Schauspieler vor dem Proskenion ein materiell ausreichender, 6 m. breiter Bodenstreif frei blieb; gesetzt auch — was nicht bewiesen ist — dass hier keine Chöre auftraten, so wird man doch sagen dürfen: wenn die Orchestra Spielplatz war, so wäre es das natürlichste gewesen, sie grundsätzlich frei zu halten.

Versuchen wir nun aber, in eben diesem Raume eine hohe, von einem Proskenion in der bezeichneten Linie getragene Bühne anzunehmen, so stossen wir wieder auf die grössten Schwierigkeiten. Die 1,78 breiten Thüren der Frontmauer können wir uns doch nicht gut viel niedriger als 3 m. denken; dann aber konnte der Spielboden nicht viel unter 4 m. bleiben. Und was soll uns in solcher Höhe eine 5 m. breite Bühne? Wenn der Schauspieler sich auch nur um 2 m. vom Vorderrande entfernte, so sahen die Zuschauer der besten Plätze, bis einschliesslich der obersten Decurionenstufe, wenn sie in der Achse des Theaters sassen, etwa noch die obere Hälfte seines Körpers; sassen sie mehr seitwärts, so sahen sie garnichts.

In gleicher Höhe mit dem Spielboden, wenn nicht noch höher, musste ein oberer Saal hinter der Front liegen. Wie war dieser zugänglich? Ein äusserer Aufgang war nicht vorhanden; also innere Treppen. Aber wo waren diese angebracht? Wir möchten zuerst die grossen Thüren — alle drei, oder ihrer eine oder zwei — als Zugänge zu ihnen betrachten. Aber hier haben wir einen nur etwa 3,80 tiefen Raum vor uns; und da doch oben ein Austrittsraum bleiben musste, so war, auch wenn die Treppe gleich an der Thür begann, doch jene Höhe auf einer Grundfläche von kaum mehr als 3 m zu ersteigen: Jeder sieht, dass dies eine Hühnerleiter aber keine Theatertreppe sein konnte. Das einzig denkbare wären, so

viel ich sehe, zwei von den Thüren neben der Mitte seitwärts an der Wand entlang gegen die Seitenwände, nach O und W, gerichtete Treppen. Die beiden kleinen Thüren wären dann unter den Treppen durchgegangen. Aber es ist doch kaum denkbar, dass diese für die Bestimmung des ganzen Baues so wesentlichen Treppen aus Holz gewesen sein sollten. Von Steintreppen aber müssten wir Spuren finden; und selbst wenn sie von Holz waren, so wären doch sicher nach constantem pompejanischen Gebrauch ihre untersten Stufen aus Mauerwerk gewesen und müssten Spuren hinterlassen haben.

Aber gesetzt auch, es wäre doch so, dann war doch die wesentliche Bedeutung dieses Unterraumes die, dass er ein Treppenraum war. Und wozu dann alle die Thüren, die den nach vorn, durch die Frontmauer, führenden genau entsprechen? Der ganze Grundriss sagt mit unübertrefflicher Deutlichkeit, dass dies ein Durchgangsraum ist nicht nach oben sondern nach vorn. Oder sollen da etwa nur die « thymelischen Künstler » durchgegangen sein? Für die war doch in der Orchestra mit dem grossen Bassin kein rechter Platz, und es ist schwer zu glauben, dass ihretwegen dies ganze System von Thüren gemacht sein sollte.

Wenn der Hauptraum oben war, so war es doch merkwürdig, dass man nicht auf den Gedanken kam, ihn von aussen durch eine Treppe oder Rampe oder deren zwei zugänglich zu machen, da doch der etwa 14 m breite Platz dazu die beste Gelegenheit bot. In den späteren Formen des Baues verfiel man bald auf diesen nahe liegenden Ausweg.

Um alles in Betracht kommende zu erwägen, müssen wir noch einen Blick auf die Rückfassade des Baues werfen. Wenn erst von etwa 4,0 aufwärts der Hauptraum war, so konnte das ganze Gebäude nicht viel unter 10 m hoch sein. Seine Wand ist aussen durch Pilaster gegliedert, deren Breite von 0,46 bis 0,60 variirt und nur an den Eckpilastern auf 0,75 steigt. Es ist also undenkbar, dass unter obiger Voraussetzung die Pilaster mit ihrem Gebälk bis an das Dach gereicht hätten. Wir wären vielmehr gezwungen, anzunehmen, was ja auch an sich wahrscheinlicher ist, dass die innere Gliederung auch in der Fassade zum Ausdruck kam und ein Gebälk in der Höhe des Zwischenbodens lief, doch wohl so, dass dessen Fussboden der Oberkante des Gebälkes ent-

sprach. Dann also hätten wir in einer Höhe von etwa 4 m ein Gebälk und noch Pilaster von Durchmessern bis zu 0,75 unterzubringen; die letzteren hätten eine Höhe von etwa 4½ Durchm. gehabt: ein Verhältniss dass für diese Zeit, namentlich wenn es sich um die Tuffperiode handelt (oben S. 50 f.), nicht eben wahrscheinlich ist, aber doch nicht für unmöglich erklärt werden kann, zumal nur die Eckpilaster Schwierigkeit machen und für die anderen sich ein wesentlich schlankeres Verhältniss ergiebt. Wurde dagegen zu ebener Erde gespielt und haben wir mit keinem Oberraum zu rechnen, oder war doch der Hauptraum zu ebener Erde, so brauchte dieser kaum über 6 m hoch zu sein, und wenn hier das Gebälk lief, so ergeben sich Verhältnisse, die zwar für die schmäleren Pilaster sehr schlank, aber keineswegs unmöglich sind: es ist leicht, an Häusern der Tuffperiode noch schlankere Pilaster zu finden. Diese Lösung ist wahrscheinlicher als die vorige, aber freilich nicht in entscheidender Weise.

Alles dies mögen Wahrscheinlichkeitserwägungen sein, keine Beweise. Aber wenn nun alle diese Erwägungen für das Spiel in dem Raum zwischen den Paraskenien sprechen, aber gegen das Spiel auf einer in eben diesem Raume enthaltenen Bühne, so scheint nur übrig zu bleiben, dass in diesem Raume gespielt wurde, aber zu ebener Erde. Ein Proskenion gab es dann nicht, es sei denn, dass man irgend welche vor die *scaenae frons* gestellte Decoration als bewegliches Proskenion bezeichnen wollte.

Wenn es sich nur um Pompeji handelte, würde ich diese Lösung für so gut wie erwiesen halten; und sie ist, soviel ich sehe, auch für andere Theater dieses Typus — z. B. Athen I — zulässig. Aber freilich da ist noch mancherlei zu bedenken, was ich denen überlasse, die mit der Theaterfrage vertrauter sind als ich.

A. Mau.

ROSTRA CAESARIS NOCHMALS.

Nach dem was Mau hier, 1905 S. 230 ff. auseinandersetzte, steht die Priorität des Rundbaus (R) vor dem vorgelegten Viereckbau (V) ausser Zweifel. Entscheidend ist vor allem die auch von Mau vorangestellte Tatsache, die O. Richter zuerst ermittelte, und von der ich mich jüngst auch persönlich überzeugen konnte, dass die NW-Ecke der Travertinschwelle von V auf derjenigen von R eingebettet ist (1). Nicht minder gewiss ist jedoch, dass die jetzige Anordnung der bunten Marmortafeln nicht, wie Mau annimmt, die ursprüngliche ist sondern eine spätere, die, immer noch dem Altertum angehörig, von einer ganz späten zu unterscheiden ist, die erst nach Aufdeckung der Ruine, im ersten Halb des vorigen Jahrhunderts ausgeführt worden ist.

Diese letzte, moderne hat das Getäfel und die Reste von zwei Pilastern, so wie man sie vorfand, neu hintermauert (2) und mit grossen Eisenklammern befestigt, die in den Gusskern eingetrieben und an den Plattenrändern seitlich oder oben verbleit sind.

Neben dieser findet sich eine andre, ganz verschiedene Art der Befestigung, die schon durch diese Verschiedenheit, und dadurch dass sie öfters verloren ging und nur Spuren hinterliess, sich als antik zu erkennen gibt. Jede Volltafel, und ebenso je zwei zur Einheit verbundene Halbtafeln, haben nämlich an den Seiten unten Einschnitte, in welche Eisenzapfen eingreifen, die in

(1) Auch die scharfsinnige Beobachtung und Verwertung der Splitterschichten ist, wenigstens soweit sie den Travertinsockel des Rundes treffen, durchaus einwandfrei.

(2) Ob neben dem augenscheinlich modernen Gemäuer auch ein älteres, spätantikes zu unterscheiden sei, wage ich nicht sicher zu bestimmen.

den Ablauf eingefügt, hier und in jenen Einschnitten gleichzeitig vergossen worden sind. Diese Eisen haben sich am l. Ende der Ablaufplatte *Γ* (über die Signierung nachher!) erhalten, wo die Tafeln rechts und links verloren gingen. Natürlich mussten, wo statt einer Volltafel zwei Halbtafeln stehen, diese auch in der Mitte irgendwie befestigt werden; und das ist meistens, doch nicht immer, auch zu sehen. Dass die Eisen von den Tafeln jedoch auch in die zwischen ihnen stehenden Pilaster eingegriffen hätten, ist nirgends zu erkennen.

Von dieser etwas dürftigen Befestigung der grossen Tafeln mit den wenig tief in den Ablauf eingelassenen Eisen, sticht auffällig eine andre ab: Bronzedübel $4 \times 1\,{}^1/_2$ cm. stark, in tieferen Löchern vergossen, von denen zwei noch am Platze, von andern nur die Löcher mit oder ohne Blei vorhanden sind. Sie sollen, wie mit Nichols und Richter auch Mau meint, zur Befestigung der Basis gedient haben, von der ein Fragment ganz rechts am Ende übrig blieb, und die man nach Ausweis dieses einzigen Stückes v o r die Tafeln aber u n t e r die Pilaster gelegt denkt. Anders jedoch stellt sich die Sache auf einer Zeichung dar, die L. Rossini, laut seiner Unterschrift im J. 1843, von dem rechten Ende der runden Front verfertigte, und von der Lanciani, ihr Besitzer, mir freundlichst Kenntnis zu nehmen gestattete, wofür ihm hier Dank gesagt wird. Hier sieht man nur im unteren Teil, soweit aber gut erhalten, ausser dem Eckpilaster noch vier andre, dazwischen viermal zwei Halbtafeln; aber n u r u n t e r d e n P i l a s t e r n l i e g e n B a s e n.

Ist es denkbar, dass das Monument damals noch so gut erhalten war? Angesichts des jetzt so verschiedenen Erhaltungszustandes drängt sich der Verdacht auf, dass, wie in der Beschreibung Roms III in Worten, so hier in Zeichnung eine Herstellung versucht worden, die, um das Fragmentarische des Ueberlieferten anzudeuten, sich begnügte Tafeln und Pilaster oben abgebrochen darzustellen; und der Verdacht wird sich bestätigen.

Das Basisfragment selbst scheint zunächst der Nichols-Mauschen Annahme einer durchgehenden Basis günstig, bei genauerem Zusehen aber Rossinis Herstellung zu empfehlen. Reifliche Erwägung des gesammten Tatbestandes schliesst jedoch beide aus. Fasst man nur den Basisausschnitt, der augenscheinlich gemacht

ist, die Tafel einzufügen, ins Auge, so findet man, dass das Stück von der Tiefe des Ausschnitts noch jetzt mit dem Bruchrand um 3 cm. weiter links reicht, als für den Pilastervorsprung und die Ausladung der Basis (2 + 4 cm.) erforderlich wäre. Also, scheint es, lag die Basis auch vor der Tafel. Nun hat sich aber 45 mm. links von dem Ende des Ausschnitts das Loch und der Bleiverguss vom Plattenende erhalten; also reichte die Tafel nicht bis in die Tiefe des Einschnitts, und damit schiebt sich auch der Pilaster um so viel weiter links, und nun braucht dies Basisstück nicht mehr über den Pilaster hinausreichend gedacht zu werden.

Es erheben sich aber weiter gegen die ursprüngliche Zugehörigkeit der Basis ernste Bedenken. Nicht genug, dass sie nicht normal zum Ablauf sondern merklich verschoben liegt; sie wird in dieser Lage unverrückbar festgehalten durch die auf ihr liegenden Ziegel der Verkleidung, welche hier die nördliche Schmalseite der Rostra im Zusammenhang mit dem Bau des 'Umbilicus' erhalten hat, und deren Hintermauerung bis 0,40 m. in den Kern des alten Rostrakörpers eingreift. Vor diesen Ziegeln kann auf der Basis weder nach Ost noch nach Nord ein Pilaster gleich denen des alten Rostrabaues gestanden haben, weil diese 15 cm. tief sind, vor den Ziegeln aber, auf der Basis unten jetzt nur etwa 6 cm., einst, und höher hinauf auch jetzt noch, weniger Raum bleibt. Wir erkennen hier also eine späte Aenderung, die jedenfalls an der Ecke auch auf die runde Front übergriff. All dies schlösse freilich noch nicht aus, dass die Basis ursprünglich wäre, und vor der genannten Aenderung auf ihr ein Pilaster wie die andern gestanden hätte. Dies wird jedoch durch folgende Tatsachen ausgeschlossen. Die Basis ruht auf zwei Steinen, die so wie jetzt ursprünglich gar nicht nebeneinander gelegen haben können: links der in unregelmässiger Bruchlinie endende Ablaufstein *K*, rechts ein unförmliches Stück, das nur drei ebene Flächen hat: oben, unten und links, dagegen vorn, rechts und hinten zerschlagen ist. Marmor und Dimensionen, die wohl geringer aber nirgends grösser sind, verbieten, so viel ich sehe, nicht, ihn für einen Teil des ursprünglichen Ablaufs zu halten, der an der Nordseite nicht gefehlt haben kann. Unmöglich aber kann dieser Block so mit seiner ebenen Fläche an die abgeschlagene des *K*-Blockes gestossen, d. h. mit weit klaffender Fuge ge-

stossen haben. Die Basis, die zum grösseren Teil auf dem unförmlichen Block liegt, ist also erst bei Erbauung der nördlichen Ziegelverkleidung hingelegt worden und kann gar nicht beanspruchen als zum ersten Rostrabau zugehörig angesehen zu werden; am allerwenigsten, wenn ihr Marmor, wie ich zu sehen glaube, nicht griechisch, jedenfalls nicht von derselben Qualität wie die Ablaufsblöcke und die Splitter in den von Mau beobachteten Schichten, ist. Eine weitere Bestätigung wird sich gleich noch ergeben.

Jetzt müssen wir zunächst zu den Bronzedübeln zurückkehren. Dass sie bei der spätantiken Wiederaufstellung des Getäfels nicht zur Befestigung einer Basis, wie Nichols und Mau dachten, gehört haben können, geht unwidersprechlich daraus hervor, dass der achte und neunte von links her gezählt so dicht oder unmittelbar neben der Tafel liegen, dass das Dübelloch in die Basis an der Kante eingeschnitten sein müsste statt, wie es sich gehört, in die Mitte.

Die Dübel liegen ferner in gleichmässigen Abständen von rund 1,10 m., wie es selbstverständlich nicht für die Basis, sondern nur für die Pilaster zu geschehen hatte. Das erhellt am besten, wenn ich die Maasse von Mitte der Dübellöcher zu den Mitten der spätantiken Pilasteraufstellung notiere: es liegt das erste 19 cm. links davon, das zweite 18 cm., das dritte 17, das vierte 15 $^1/_2$, das fünfte 8, das sechste und siebente grad vor dem Pilaster, das achte und neunte, wie schon gesagt, rechts neben dem hinteren Pilasterteil, das zehnte fehlt mit dem abgehauenen Block, der nur 1,05 über das neunte hinausreicht. Es ist klar, dass die Dübel zu einer nur wenig andern Pilasterstellung gehörten: die Pilaster selbst sind, so viel man an den zwei einzigen Resten sehen kann, unverändert geblieben; die Tafeln aber sind wahrscheinlich an den Seiten etwas verkürzt. Aber es sind sicherlich die Pilaster selbst gewesen, nicht etwa untergelegte Basen, die mit den Dübeln befestigt wurden. Das beweisen folgende Dinge:

1. die Stärke der Dübel, die wenn alles von einer Hand wäre, in auffallendem Misverhältniss ständen zu den dünnen Eisen, von denen die grossen, aufrechten Tafeln gehalten werden;

2. die tektonische Logik; denn die Pilaster und ihr jederseits um 2 cm. vortretender Vorderteil, der ebensoweit vor den Tafeln vorsprang, als der schmalere Hinterteil in die Lücke zwischen den

Tafeln eingriff, waren augenscheinlich bestimmt, mit dem vorderen Teil die Tafeln zu halten. Folglich war vor allem die Befestigung der Pilaster selbst von Belang; sie musste im Ablauf, nicht in einem dünnen Zwischenglied bewerkstelligt werden. Das wird

3. durch das zwischen Tafel IV und V erhaltene Pilasterstück erhärtet, das nur 38 cm. hoch und ganz nach unten gerutscht, sich als Kopfstück zu erkennen gibt. Denn auf der ebenen Oberseite, in einer geringen von vorn nach hinten reichenden Eintiefung liegt, etwas zur rechten Seite hin verschoben, ein Dübelloch, nach seinen Maassen ziemlich zu den Dübeln im Ablauf passend. Also waren die Pilaster oben in dem aufliegenden Baugliede befestigt, wie es um so mehr nun auch in dem unteren, dem Ablauf anzunehmen ist (1).

Diese Argumentation wird durch das einzige Basisstück insofern bestätigt, als die glatte Unterseite desselben, die ich, weil das Stück ziemlich hohl liegt, bis 15 cm. tief von vorn nach hinten mit dem Maasstab abtasten konnte, kein Dübelloch hat, so wenig wie der unter ihr liegende Stein rechts. Sie hat aber auch oben kein Zapfenloch, sondern ist nur gerauht. Sie hat also in keiner Weise etwas mit den Pilastern und den Dübellöchern des Ablaufs zu tun, sondern bildet einen Teil des Eckabschlusses der beim Bau des Umbilicus, wie es scheint, neu hergerichteten runden Front. Ob man damals auch unter die andern Pilaster solche Basen legte, ob zugleich auch noch vor die Tafeln, was ja eine ganz unpraktische und sinnwidrige Anordnung gewesen wäre, statt die Basen auch unter die Tafeln zu legen, das vermögen wir nicht zu sagen, weil keine Spuren davon vorhanden sind. Die Löcher mit Bleiverguss, die regelmässig unten an den Tafeln links und rechts vorhanden sind, wären ein sehr ungewöhnliches Mittel zur Befestigung vorgelegter Basenstücke gewesen, weil sie über diese hinausragen, auch sehr gleichmässige Grösse der Stücke vorauszusetzen nötigten.

Die Blöcke des Ablaufs hat man offenbar in ihrem ursprünglichen Verbande gelassen. Das zeigt die Buchstabenfolge ihrer Signie-

(1) In der spätantiken Neuaufstellung hat man, wie wir gesehen, zunächst die Tafeln aufgestellt und befestigt; die Pilaster sodann, für die keine neuen Dübellöcher gemacht wurden, in ziemlich roher Weise durch Eisen festgeklemmt, die man oben zwischen dem Pilaster und den Tafeln beiderseits eintrieb. Das herabgerutschte Kopfstück hat die zwei durch Oxyd festgeklebten Eisen mit hinabgenommen und noch neben sich.

rung von *Γ* bis *K*, obgleich das Vorhandensein von zwei Blöcken zwischen *Θ* und *K* bisher nicht erklärt werden konnte. Diese Signierung, die bei der spätantiken Aufstellung entweder gar nicht oder durch übel vorgelegte Basen verdeckt war, konnte ursprünglich unter den Tafeln liegen, wenn man die Pilaster wenigstens in der Mitte der Rundung bis hart an das Profil des Ablaufs vortreten liess. Das Profil ist von ungewöhnlicher Form und mit grosser Sorglosigkeit gearbeitet. Die Rauheit in den Hohlkehlen ist nicht Folge der Verwitterung sondern Meisselarbeit; wäre diese ursprünglich, so gäbe sie uns keinen hohen Begriff von der auf diesen Bau verwendeten Sorgfalt.

Da die Buchstaben als solche zählen, nicht als Zahlzeichen nach Zehnern, so fehlen vor *Γ*, wenn doch die Täfelung, wie billig, die ganze Rundung bekleidete, nicht nur *AB* sondern noch einmal ein ganzes Alphabet. Der Ablauf würde damit nicht nur an der Süd- sondern auch über einen Teil der Westseite sich erstreckt haben. Wie weit aber die Neuaufstellung der Tafeln sich erstreckte, vermögen wir aus den Buchstaben nicht zu entnehmen. Da nur 0,20 m. von dem jetzigen Abbruch des Ablaufs das Eisen einer nach links sich erstreckenden Tafel sich erhielt, und diese doch wohl nicht schmaler als die nächste rechts war, kann jener Abbruch nicht die Grenze der Neuaufstellung sein. Aber dass die vorletzte noch nachweisbare Tafel nur etwa 30 cm. breit war, was für Mau ein ‘ Mittelmotiv ’ bedeutete, könnte eher ein Vorspiel des Endes sein. Auch die weiterhin vor der Rundung stehen gebliebene Ziegelmauer verbietet die Neuaufstellung bis hier gehend zu denken. Was mit dieser bezweckt wurde weiss ich nicht zu sagen.

Die Geschichte der Rostra seit Caesar ist also kurz diese: Caesar baute, Antonius weihte die Rednerbühne mit gerundeter Front. Als solche musste sie natürlich grössere Tiefe haben als bis zu den jetzt hinten liegenden Stufen; sie reichte soweit wie der Gusskern nach hinten und war hinten grad, vielleicht mit vorgelegter Treppe. Trajan war es dann der die grosse Erweiterung der Bühne nach Osten vor die runde Front legte. Das sagen uns doch wohl die Forumsschranken, die freilich aus den schweren Blöcken nicht auf dem hohlen, nur von Pfeilern getragenen Rostraboden aufgebaut sein werden, sondern auf den soliden Seitenmauern, wo sie auch nach ihrer klaren, freilich immer noch nicht von allen verstandenen Bil-

dersprache allein ihren Platz haben konnten. Als damals statt der runden Front eine grade beliebt ward, wird man die Rundung nach hinten in die Stufen verlegt haben, ob auch die jetzigen nicht auf Trajan zurückgehen. Wie der Anschluss des trajanischen an den caesarischen Bau sich an den Seiten darstellte vermögen wir nicht mehr zu erkennen, da die nördliche beim Bau des Umbilicus verändert und später geplündert wurde, und auch die südliche schon beim Anbau der ‘ Schola Xantha ’ ihres Schmuckes entkleidet war. Die grosse Marmorplatte und die Stufenreste daselbst bedeuten spätere Eingriffe. Die Täfelung der caesarischen Front muss, wenn sie später wieder zum Vorschein kam, vom trajanischen Architekten einfach in den Gusskern eingeschlossen worden sein, der bis an die das Rund fast tangierende Ziegelmauer reichte. Nur die Bekrönung und obere Abdeckung muss des gleichmässigen Fussbodens halber, von dem heute nichts übrig ist, beseitigt worden sein. So konnte allerdings die Lockerung des Getäfels und die Notwendigkeit einer Neuordnung herbeigeführt werden. Zu welchem Zwecke das geschah und wie es kam, dass der damals freigelegte Teil des Rundes noch so viel von dem alten Schmuck behielt, während die südliche Hälfte zur selben Zeit im Gemäuer stecken blieb, um bei späterer Gelegenheit völlig entkleidet zu werden, das wird man wohl schwerlich je sagen können.

Die am Constantinsbogen dargestellten Rostra sind natürlich die trajanischen mit grader Front, ohne dass ihre rückwärtige Ausdehnung noch die alte zu sein brauchte, und die hinter dem Kaiser und seinen Beisitzern sichtbaren Säulen haben natürlich auf dem trajanischen Anbau gestanden, den wir ja durch spätere Unterwölbung solche Lasten zu tragen fähig gemacht sehen.

Rom, 24. Mai 1906.

E. Petersen.

DI UNA SIMA IONICA CON BASSORILIEVI DELL' ISOLA DI CRETA (1).

(con tav. II).

Quando nel 1896 io andai per la prima volta a studiare il piccolo ma già allora importante Museo del Syllogos di Candia, tra gli oggetti degni di particolare attenzione notai alcune lastre in terracotta più o meno frammentarie, ornate di bassorilievi, e ne compresi subito il duplice valore così per la storia della plastica come per la storia dell'architettura. Per la prima esse si riconnettono con certi fregi di terracotta rinvenuti da lungo tempo ed anche recentemente in Etruria e ci danno una prova novella e decisiva della dipendenza di questi medesimi da prototipi ionici; per la seconda esse vengono ad aggiungersi ai pochi documenti che possediamo di una peculiare forma architettonica che è rara nella Ionia stessa, suo paese d'origine.

(1) Pubblico qui questo mio studio nel testo stesso che fu letto da me nell'adunanza dell'Istituto Arch. Germ. del 6 aprile u. s. Tale pubblicazione potrebbe sembrare in contradizione con quanto si legge alla p. 300 del vol. XI dell'*Annual of the British School at Athens*, testè venuto alla luce, dove il sig. R. C. Bosanquet annunzia questo mio medesimo studio come destinato al detto periodico. Veramente, al fine di offrire agli studiosi tutto ciò che poteva costituire un insieme, il mio scritto era stato da me offerto alla Scuola Inglese dopo che io aveva saputo che negli scavi di questa a Palaekastro erano stati rinvenuti altri frammenti fittili della stessa serie di quelli già da me studiati e pronti per la pubblicazione. Stando ad una lettera, in data 12 marzo u. s., del sig. Bosanquet, che volentieri accettava la mia offerta, esso avrebbe dovuto essere accompagnato ad un disegno del sig. F. Orr, il quale «*would appear in the Annual of the British School at Athens, vol. XIII, in the spring of 1907, in the ordinary course of things*». Ora invece tale pubblicazione è stata fatta da lui stesso, senza che io abbia ricevuto nè alcun avviso dell'ina-

Codesti frammenti, quattro in tutto, furono ricuperati dal prof. Halbherr a Palaekastro di Sitia, nella parte orientale dell'isola di Creta, e da lui portati al Museo del Syllogos. Egli stesso ne fece un breve cenno, accompagnato da un piccolo schizzo della rappresentazione figurata nell'*Antiquary* di Londra (1), ma ciò non è bastato a far conoscere agli studiosi gli oggetti in parola, che possono pertanto considerarsi, pei più, come inediti, e tanto meno valse a dare un' idea adeguata del loro pregio speciale. Perciò io stimo di far cosa utile se li tolgo dall'oblio e se ne presento qui alla tav. II le fotografie da me fatte nel 1896, e se vi aggiungo le considerazioni suggeritemi da tali oggetti. Non trascurerò di premettere che la Direzione della scuola Inglese di Atene, avendo testè eseguito degli scavi nel luogo dove l' Halbherr aveva raccolto le lastre in parola, vi ha trovato, insieme con altri avanzi architettonici, parecchi altri frammenti della medesima serie; ma di questi non mi è stato possibile avere fotografie o notizie precise. Ma ciò poco ci nuoce, perchè qui abbiamo già tutto l'essenziale. Sebbene le quattro lastre, che io presento, siano tutte frammentate, tuttavia poco manca alla maggiore di esse, e quello che vi manca può facilmente completarsi guardando gli altri tre pezzi in cui si ripete la stessa decorazione eseguita con una medesima forma; onde può ricostruirsi per intero tutta la rappresentazione figurata (v. fig. 1). Soltanto è a deplorarsi che le figure di uomini siano molto fruste nella loro parte superiore; ma in compenso sono quasi perfettamente conservate le figure di animali

---

spettato cambiamento, nè alcuna risposta a due mie lettere contenenti appunto proposte di più sollecita pubblicazione; e tuttavia nel volume stesso si annunzia come annessa al rapporto inglese una mia discussione, la quale viceversa non c'è, non per mia colpa, come ognun vede! Il vantaggio di una tale anticipazione può ben misurarsi da chi tenga presente che la primizia della scoperta e della sua comunicazione al pubblico fu data già da molti anni dal prof. F. Halbherr, e che il mio commento, per sè stante e veramente in nulla pregiudicato dal fatto suesposto, è anteriore, per lo meno, alla data del 6 aprile p. p. (cfr. queste *Mitth.* 1905, p. 383; *Kunstchronik*, 1906, 27 aprile, n. 23, p. 364, dove il resoconto dell'adunanza sopra ricordata).

(1) Marzo 1892, n. 27, p. 115 segg.; « *Researches in Crete, Palaekastron of Sitia* » dove egli anche preannunzia di già l'importanza del luogo, nel senso preistorico, dimostrata ora dalle scoperte. Lo schizzo, che rende tutti i tratti principali della composizione, è a p. 117.

in uno dei frammenti più piccoli, di guisa che se ne possono apprezzare tutti i particolari stilistici (1).

Poco è a dire sulla rappresentazione. Vedesi una biga tirata da due cavalli lanciati al galoppo e guidati da un auriga con

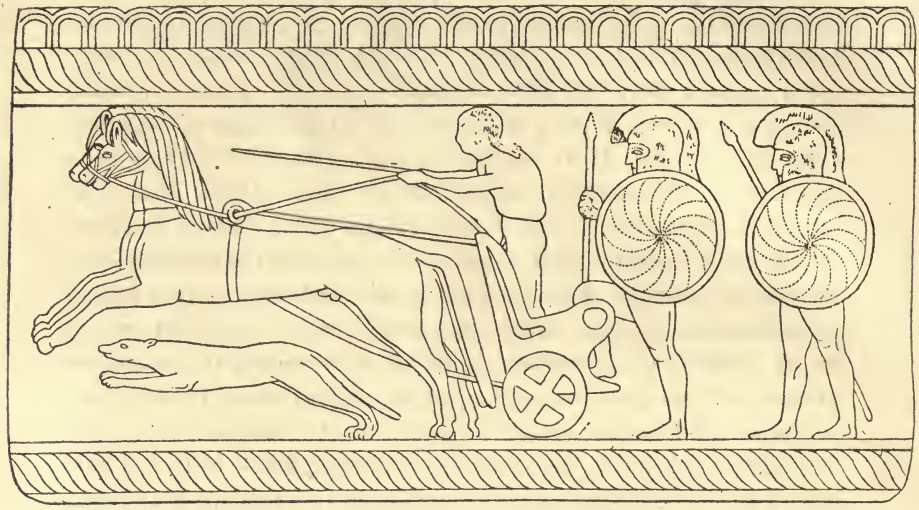


Fig. 1.

cortissima giubba, fianchi e gambe nude, chioma fluente, il quale curvato in avanti, regge con una mano le briglie, coll'altra il pungolo; intanto un oplita armato di elmo, scudo e lancia, fa l'atto

(1) Nel nostro disegno, già eseguito a solo contorno prima della pubblicazione dell'*Annual* e contenente tutto l'essenziale della composizione, ho tuttavia stimato utile fare aggiungere in linee punteggiate quei pochi particolari che non si vedevano nei quattro soli pezzi da me conosciuti e che si trovano invece nel disegno edito nel volume predetto, dove nondimeno non mancano delle inesattezze, come può rilevare chiunque lo confronti colla nostra fig. 1, e coi pezzi della tavola II. Quest'ultima poi credo che mostri lo stile delle terrecotte meglio che il disegno abbellito della pubblicazione inglese. Avverto poi che all'elmo del secondo oplita ho fatto dare, nel nostro disegno, una forma uguale a quella del primo, laddove nel disegno inglese è differente ma, a mio parere, sospetta.

Ecco poi alcune notizie sui quattro frammenti. A (tav. II n. 1): Lastra completa coi due margini laterali, ma guasta nel margine superiore e nella testa delle figure. Posteriormente è congiunta ad essa in basso e in senso non esattamente orizzontale una seconda lastra, il cui margine è ingrossato

di montare sul carro tranquillamente col piede destro, e un altro oplita, in tutto a lui somigliante, lo segue lentamente. Sotto, o, per meglio dire, se vi fosse prospettiva, accanto ai cavalli corre a tutta furia un cane di forme snelle. La composizione è poi limitata in basso e in alto da uno stretto listello e da una cordicella rilevata, in alto anche da un kymation con foglie diritte e arcuate; tutti elementi classici dell'architettura ionica arcaica.

Le lastre sono fatte di argilla grossolana frammista a detriti vulcanici, la quale fu ingubbiata esteriormente con uno strato di creta più fina e depurata, e sopra questo furono applicate ed eseguite a stampo ed a crudo le figure, colla medesima creta. È la tecnica consueta così in Grecia, come in Etruria.

Il rilievo è molto basso e piatto; i contorni delle figure e del carro furono stondati mediante ritocchi a fresco collo stecco, ed ugualmente ritoccate furono le parti più essenziali dei quadrupedi, degli opliti e degli ornati. Al lavoro dello stecco fu aggiunto anche quello del pennello; alcuni residui qua e là di colore rosso stanno ad attestarci l'originaria policromia (1).

Ho già ricordato in principio che lastre fittili di questo genere, pure di uso architettonico, sono state trovate in buon numero in Italia e specialmente nell'Etruria. Le più belle sono alcune di Velletri e di Cervetri ed inoltre una terza di provenienza ignota che sta ora nel *Cabinet des médailles* a Parigi. Da poco ne possediamo anche una trattazione generale fatta con

---

e rialzato come un dente (v. fig. 2). Alt. della prima m. 0,335, lungh. 0,64, spessore medio 0,063; larghezza della seconda, nella superficie di posa, 0,425; spessore ineguale, cioè nel mezzo del fianco sin. 0,08, del destro 0,05, ciò che rivela una lieve pendenza del piano verso questa parte.

B (tav. II n. 2): Un terzo circa della lastra coi margini e colle figure di animali quasi intatte. Alt. m. 0,35; aggetto del rilievo 0,016; manca per frattura la lastra posteriore.

C (tav. II n. 3): Frammento alto 0,27, largo 0,17; sotto il cane resta la metà di un buco circolare (diam. 0,055). Dietro vi aderisce ancora un pezzo della seconda lastra, per la quale cfr. appreso p. 73 fig. 3.

D (non riprodotto): Frammento molto guasto della estremità sin., in cui resta solo il busto dei cavalli. Alt. 0,25, lungh. massima 0,20.

(1) I particolari di questa sarebbero meglio conservati nei pezzi nuovamente rinvenuti; cfr. *Annual*, l. c.; p. es. gli episemi degli scudi sono dipinti.

molta diligenza e dottrina dal mio amico dott. Giuseppe Pellegrini (1).

Tutte codeste lastre, ornate di bassorilievi, appartengono visibilmente ad una medesima corrente artistica. A parte la maggiore o minore finitezza della esecuzione e le differenze delle dimensioni, tutte presentano comuni caratteri di un peculiare stile arcaico, ed anche i soggetti rappresentati si ripetono, e appaiono derivati da un repertorio comune. Sono processioni, riunioni di uomini e di dei, feste convivali, corse a cavallo o su carri, ed infine anche partenze di guerrieri per la battaglia, non dissimili da queste del fregio cretese (2). Persino il costume dell'auriga e gli episemi degli scudi si ritrovano nelle terrecotte italiane. Ho appena bisogno di ricordare che anche quest'ultimo soggetto, al pari degli altri, si riscontra non solo in Etruria e in questa sorta di monumenti, ma che è anzi uno dei tipi artistici più antichi ed ovvii dell'arte decorativa in Grecia, a cominciare dalle stele funebri di Micene (3) per venire giù ai vasi del Dipylon, ai bronzi dell'Antro Ideo (4), ai vasi dipinti attici, corintii e via dicendo (5).

Nemmeno ci mancano in Grecia esempi di scene simili rilevate in terracotta, non importa se espresse su grandi vasi invece che su lastre piane come in Italia (6). Un maggiore valore hanno nel caso nostro i riscontri che ci offrono i monumenti dell'arte ionica. Ricordo principalmente un sarcofago di Clazomene, ora al Museo

(1) In *Studi e materiali di archeol. e num.*, pubbl. da L. A. Milani, vol. I, p. 87 segg.; per quelle di Velletri e di Cervetri cfr. p. 97 segg. La lastra di Parigi in *Gazette Archéologique*, 1883, tav. XLIX (Rayet, ivi, p. 305, suppone da Cuma) e Daremberg et Saglio, *Dictionnaire*, I, p. 1636, fig. 2205.

(2) P. es. in un fregio di Poggio Buco, Pellegrini, l. c., p. 92, fig. 3, (non, a mio avviso, processione religiosa); di Toscanella, p. 96, fig. 4 (cfr. anche Pottier, *Bull. corr. hell.*, 1888, p. 507); di Cervetri p. 98, fig. 7 e *Supplem. ai Mon. dell'Inst.* tav. I, nn. 1 e 2.

(3) Salvo che qui il guerriero è già sul carro.

(4) Halbherr ed Orsi, *Antro di Zeus Ideo*, Atlante, tav. XI, fig. 2 = Perrot-Chipiez, *Hist. de l'art*, VIII, fig. 198.

(5) Per il tipo e la sua origine si può confrontare Pellegrini, l. c., p. 96. È noto che da questo ha origine il tipo delle rappresentazioni della partenza di Anfiarao.

(6) Cfr. p. es. Pottier, *Bull. corr. hell.*, 1888, p. 492 seg.

Britannico, dove sono dipinte partenze per la guerra e vivaci scene di battaglia (1); il fregio del Tesauro dei Cnidii a Delfo con scene analoghe (2) ed infine un bel frammento marmoreo da Cizico, ora a Costantinopoli (3), che ha una speciale importanza per le sue più strette somiglianze con la lastra fittile d'ignota provenienza italiana che ho detto essere a Parigi.

In tutti codesti monumenti, del pari che nelle nostre lastre cretesi, ricorre lo stesso tema trattato con forme analoghe di composizione e di stile (4). Due cose sopratutto ci fa impressione di ritrovare nel ricordato sarcofago di Clazomene, cioè prima l'inconseguenza ingenua e tutta propria dell'arcaismo, in cui è caduto il dipintore rappresentando, come nel nostro caso, i cavalli in corsa nel tempo stesso che il guerriero sta montando sul carro tranquillamente come se stessero fermi (5); in secondo luogo i cani che ugualmente si vedono correre sotto i carri. Basterebbero già questi due particolari, e specialmente il secondo, per collegare senz'altro i bassorilievi cretesi coi prodotti dell'arte ionica.

I cani, che si veggono qui e lì, non sono un mero motivo decorativo per riempitura dei vuoti, come tante volte si fece indifferentemente con ogni sorta di animali, ma sono, come si sa, una figurazione desunta dal fatto. Sono cani da guerra, validi ausiliarii dell'uomo per dare la caccia all'uomo sul campo di battaglia, precisamente come nella caccia alla selvaggina. Anche oggidì si adoperano utilmente i cani in alcuni servizi militari, sebbene diversi da quelli proprii dell'antichità. L'uso di essi nella guerra fu praticata da varii popoli, fra cui i Celti, e, se non m'inganno, se ne trova una traccia anche in un insigne monumento romano (6). Ma sì fatto uso di cani rabbiosi e mordaci era

(1) *Monuments Piot*, IV, tavv. IV-VI, specialmente quest'ultima; cfr. Murray, p. 27 segg.

(2) Perrot-Chipiez, o. c. fig. 164 seg.

(3) *Bull. corr. hell.*, 1894, p. 493 (Joubin); anche Roscher, *Lexikon*, I, p. 1767. Simile in un pithos cretese trovato dal Pernier a Prinià.

(4) Piccole varianti nella forma del carro o delle ruote ora a quattro raggi, come a Creta ed a Micene, ora a più raggi, non costituiscono divergenze essenziali.

(5) Il Murray, l. c., p. 37, non sapeva spiegarsi l'azione.

(6) Nel bassorilievo della corazza indossata da Augusto nella statua di Primaporta il duce romano, che riceve dal barbaro le insegne di Roma, è ac-

specialmente diffuso ab antico nell'Asia e noi sappiamo pure che essi furono utilizzati in certe battaglie storiche dai Magnesii, dai Colofoni e da Aliatte, re di Lidia (1). Ecco perchè le medesime bestie si veggono comparire in rappresentazioni guerresche prima dell'arte orientale e quindi della ionica (2), donde poi passarono anche nel campo ideale della Gigantomachia insieme coi leoni e con altre fiere, come si vede tanto in opere arcaiche (3), quanto nella grande Ara di Pergamo. Per noi anzi una nota così caratteristica può talvolta essere un argomento di più, e decisivo, per aggiudicare a quell'arte certe opere che furono già attribuite ad altra gente, come p. es. un vaso a fig. nere del Museo di Berlino, fino a poco tempo fa tenuto per etrusco (4), ed anche i famosi uovi di struzzo rinvenuti in una antichissima tomba di Vulci, dove pervennero evidentemente per le vie del commercio (5).

---

compagnato da un cane, che ha le stesse forme di quelli delle terrecotte e di altre rappresentazioni citate. Non è inutile ricordare che anche qui la scena è in Asia. Helbig, *Führer*², I, n. 5 pensò ad un cane da guardia simile a quello che si vede accanto a Silvano; invece, secondo Amelung, *Sculpt. des Vatic. Mus.* I, p. 22 il guerriero romano sarebbe Marte e la bestia un lupo.

(1) Cfr. Cougny in Daremberg et Saglio, *Dictionnaire*, I, p. 888, s. v. *canis*; Pottier, o. c., 1892, p. 250 seg.; Reinach, *Revue des études grecques*, 1895, p. 175; Murray, l. c., p. 29.

(2) P. es. due cani veggonsi tra i combattenti in una coppa di Praeneste, ed uno sotto il carro da guerra in un'altra di Amathus: Perrot-Chipiez, o. c. p. 759, fig. 543; p. 775, fig. 547. In un'anfora ionica o calcidese a Firenze, Museo Archeol. n. 1800, con figure in assetto di guerra non manca il cane.

(3) P. es. in una tazza a fig. n., Mayer, *Giganten*, tav. I, 1; e in un kantharos ed. da Hartwig, *Bull. corr. hell.*, 1896, tav. VII, 1.

(4) Gerhard, *Auserl. Vasenb.*, tav. CXCIV; cfr. Studniczka, *Jahrb. d. Instit.*, V, 1890, p. 146. La presenza del cane di fronte all'arciere è un argomento di più in favore del suo giudizio, che ignoro se ha avuto poi la promessa dilucidazione. Anche qui rappresentazioni di combattimenti e di partenze su carri. Coll'Aphrodite con ali cfr. l'Athena alata del vaso edito da me, *Röm. Mitth.*, 1897, p. 307 sgg.

(5) Perrot-Chipiez, o. c., III, p. 855 segg. fig. 624-8 dove sono attribuiti ai Fenicii; Furtwängler (presso Roscher, *Lexikon*, I, p. 1761, s. v. Gryps), riconosce il carattere schiettamente greco-ionico della decorazione, ma non esclude che così questi come la situla in avorio di Pania (*Monum. d. Instit.* X, tav. XXXVIII) abbiano potuto essere lavorati in Etruria; Pellegrini, p. 83, segg. li attribuisce senz'altro agli Etruschi. Ma basta conside-

Su questi uovi sono incisi e dipinti disegni in parte analoghi a quelli di cui ora ci occupiamo; disegni eseguiti, a mio avviso, non da artisti etruschi o fenicii, come altri credettero, ma da artisti ionici, sia delle città asiatiche, sia delle stazioni greche nell'Egitto e nella Libia.

È logico pertanto che alla medesima corrente artistica noi diciamo appartenere anche le nostre terrecotte dell'isola di Creta. Ed alla loro volta queste ci forniscono, se ancora occorresse, una nuova prova lampante che le terrecotte della stessa categoria rinvenute in Italia rientrino nella corrente medesima.

Ciò ha dovuto riconoscere di già il Pellegrini, ma tuttavia egli s'indugia ancora troppo, a mio parere, ad attribuire agli artefici etruschi una parte maggiore di quella che loro veramente spetta, fondando il suo giudizio su particolari di secondaria importanza e niente affatto caratteristici e decisivi. Tutte codeste terrecotte hanno un'impronta schiettamente ellenica, e questa spicca particolarmente tanto negli esemplari di Velletri e di Cervetri, quanto in quello di provenienza ignota che conservasi a Parigi [1]. Ma senza che vi sia l'obbligo di ammettere una diretta importazione dalla Ionia lontana od anche dalle colonie della Magna Grecia, vi è un'altra via che credo più probabile e naturale per prodotti ceramici così fatti, i quali come è facile intendere, più utilmente si fabbricano non troppo lungi dal posto dove si fanno gli edifici cui sono destinati a decorare.

Io credo cioè sempre, nonostante le denegazioni di alcuni, che in principio non solo mercanti ma anche artefici greci siano venuti in Etruria, particolarmente a Caere ed a Tarquinii, e vi ab-

---

rare che cotesti uovi dovettero necessariamente essere importati dall'Africa o dall'Asia e che è cosa affatto arbitraria e innaturale il pensare che siano giunti qua lisci per essere poi decorati da Etruschi con rappresentazioni completamente greche. Lo stesso vale per la situla di Pania, dov'è pure un soggetto analogo al nostro, da Helbig e Perrot giudicata fenicia, da Milani e Pellegrini (p. 90, nota 7) etrusca, da Dümmler (*Jahrbuch d. Instit.*, 1887, p. 91) e da Böhlau (*Ion. u. Ital. Nekropolen*, p. 119) greca. Come i vasi dipinti, anche queste opere giungevano in Italia pronte e complete sì nella materia che nella forma.

[1] Per quei di Cervetri cfr. anche Dümmler, *Athen. Mitth.*, 1896, p. 235, nota.

biano lavorato per gli Etruschi, divenendo in pari tempo loro maestri così per questo come per altri rami dell'arte (1). Tale opinione, che ebbi già occasione di accentuare quando pubblicai il sarcofago di Caere che è nel Museo di Villa Giulia, è bene fondata così sul carattere stilistico di molte delle più antiche opere che si vanno discoprendo in Italia, come pure sui cenni della tradizione scritta e sulla nostra conoscenza del continuo viavai dei Greci, sia dalla bassa Italia sia dalla madrepatria, sulle coste tirrene ed anche a Roma, donde veniva loro l'invito a lauti guadagni (2). È per questo che Vitruvio non sapeva distinguere le terrecotte e pitture di Damofilo e Gorgaso, artisti greci chiamati a Roma, da quelle tuscaniche che si vedevano nella stessa città (3).

Nessuno nega che pure gli Etruschi divennero ottimi ed anche famosi artefici nell'arte della terracotta; ma prima di tutto bisogna vedere quando ciò avvenne; e in secondo luogo è chiaro che anche in questa, come in tante altre cose, si tratta più spesso di manifattura che di arte, e in ogni caso di un'arte non originale ma d'imprestito, la cui fonte pura e fresca era presso le sponde orientali dell'Egeo. Allo spirito della storia importa molto la genesi dei fatti prima che i fatti stessi.

Quanto ho detto riceve una conferma dalle medesime lastre dell'isola di Creta a causa dell'uso cui furono una volta destinate. La loro costruzione ci prova che esse non erano inchiodate, come al solito, nella trabeazione di un edificio per formarvi un fregio, ma che occupavano ivi un altro posto.

Osserviamo la lastra più grande ed un altro dei frammenti ov'è meglio conservata anche la parte posteriore. Dietro la lastra grande (fig. 2), in basso, è attaccata in senso quasi orizzontale (non perfettamente, essendo l'angolo un poco obliquo) una seconda lastra larga centimetri 42 $^1/_2$. Come si vede dal di-

(1) Anche Pellegrini, p. 118, pensa a Caere come uno dei centri di fabbricazione tanto di queste come di altre opere fittili, da lui tuttavia attribuite agli Etruschi.

(2) Cfr. *Mon. Lincei*, VIII, p. 536 segg.

(3) Vitruv., *de arch.*, III, 3, 5: « *ornanturque signis fictilibus aut aereis inauratis earum (aedium) fastigia tuscanico more, uti est ad Circum Maximum Cereris et Herculis Pompeiani, item Capitolii* ». Cfr. invece Plinio, *N. H.* XXXV, 154.

segno eseguito da fotografia, questa seconda lastra presenta l'orlo rialzato come un dente, ed inoltre essa è alquanto concava nel mezzo con una leggiera inclinazione verso una parte. Dunque abbiamo una fronte ed un piano di posa, ed è facile capire che questo secondo doveva adagiarsi sul margine del tetto; con che si spiega tanto quel dente destinato a servire da presa alle tegole

Fig. 2.

Fig. 3.

che vi si sovrapponevano, quanto la concavità e l'inclinazione destinate a facilitare il deflusso dell'acqua piovana.

La riprova si ha nella esistenza di un buco circolare, conservato per metà (frammento a destra nella tav. II n. 2, sotto la figura del cane) che era destinato evidentemente a far scolare fuori l'acqua in modo analogo, sebbene ancora troppo semplice, dei cannelli e mascheroni nelle grondaie più perfette.

Va poi notato che questo frammento (di cui presento la veduta del margine sinistro quasi intatto alla fig. 3) era un pezzo di angolo di uno dei lati maggiori dell'edificio, come è provato dalla sua particolare struttura.

Infatti da questa parte, presso l'angolo di congiunzione delle due lastre, vi è un rialzo od una gobba, che dir si voglia, e un po' più in dentro è una seconda gobba alquanto più bassa, e poi fra l'una e l'altra è un leggiero incavo in cui doveva far presa un altro oggetto, cioè, a mio avviso, la lastra angolare del lato minore adiacente, sul quale, come vedremo, doveva continuare la stessa linea dei lati maggiori.

Essendo questo pezzo destinato a poggiare sul principio del piano inclinato del timpano, il suo piano di posa forma qui un

angolo molto maggiore che quello della prima lastra, cioè di quasi 15 gradi (1).

Insomma questi frammenti facevano parte di una specie di sima. Non era però una sima della forma più usitata, a linee frastagliate od a trafori e coi soliti ornamenti a fiorami, ma essa costituiva come una balaustrata o un parapetto a linea orizzontale che correva attorno a tutto il tetto, anche al disopra dei frontoni (2).

Essa era relativamente alta (cent. 35), e munita di gocciolatoi solo negli angoli, come sembra. Quale dovesse essere il suo aspetto noi possiamo immaginarcelo guardando il famoso sarcofago di Sidone detto « *des Pleureuses* » direi più propriamente delle Addolorate (3).

Questo (fig. 4) ci rappresenta un edificio ionico coronato da un finale analogo a foggia di balaustrata adorna di bassorilievi: nei due lati lunghi si ripete esattamente il corteo funebre, nei lati brevi si ripetono pure quasi esattamente delle figure in mesti atteggiamenti. Non possediamo finora altro esempio che ci mostri codesto membro architettonico messo in opera; è certo però che esso è non una aggiunta capricciosa dello scultore, ma l'imitazione di un elemento tradizionale dell'architettura vera, per la quale l'artista non merita certo le censure che alcuno volle fargli (4). La prova più cospicua e più antica ci è fornita, come si sa, dal tempio di Artemide in Efeso. Già prima della scoperta del sarcofago, il Murray sagacemente era riuscito a ricomporre con varii frammenti una sima di tal sorta, adorna di bassorilievi con soggetti diversi, fra cui si notano anche dei guerrieri a piedi e su carri che ricordano le terrecotte cretesi (5).

(1) Altre sezioni delle lastre possono vedersi ora nell'*Annual* citato, p. 302, fig. 19.

(2) Queste conclusioni, cui io era pervenuto per mezzo dei soli pezzi da me conosciuti, sono ora confermate dalla scoperta di un pezzo speciale con due soli opliti, ancora inedito, che dicesi costrutto in guisa da potere sovrapporsi all'apice del frontone. Cfr. *Annual*, p. 301.

(3) Hamdy-Bey et Th. Reinach, *Une nécropole royale à Sidon*, tav. VI, 1, (donde la nostra figura), cfr. p. 238 segg. Veggasi la sezione in *Jahrb. d. Inst.* 1894, p. 237, fig. 10.

(4) Cfr. *Une nécropole royale à Sidon*, p. 246.

(5) Murray, *Journal of Hell. Studies*, p. 1 segg., figg. 1 e 2. Cfr. A. H. Smith, *Catalogue of Sculpture*, p. 30 segg., nn. 46 segg. Il ravvicina-

E le terrecotte cretesi sono appunto il secondo esempio che provenga da un edificio conosciuto.

Il trovare in Creta insieme con un tipo plastico anche una forma architettonica, che sembra propria della Ionia, si può bene

Fig. 4.

spiegare col fatto generale della grande espansione dell'influenza ionica non solo nelle isole e nel continente della Grecia, ma altresì in tutte le regioni bagnate dal Mediterraneo; tuttavia per questo caso speciale, il legame ci è indicato meglio da un fatto più eloquente, questo cioè, che proprio dell'Artemision di Efeso furono costruttori due architetti cretesi, Chersiphron e Metagenes di Cnossos. Nessuna meraviglia che una forma adibita nel tempio asiatico (sia essa originaria dell'Asia o di Creta) si ripeta nella loro isola natia, in un edificio press'a poco contemporaneo.

---

mento del parapetto di Efeso con quello del sarcofago fu fatto primamente dal Petersen; cfr. *Röm. Mitth.*, VIII, 1893, p. 100.

E' questo era il tempio, pur esso insigne, di Zeus Diktaeos, come è dimostrato dalla scoperta ivi fatta di una iscrizione contenente un inno a questa divinità (1).

L'origine di codesta specie di sima io credo che debba ricercarsi nell'uso, tuttavia vigente nei paesi caldi dell'Oriente, di terminare le case con una copertura orizzontale anzichè a tetto inclinato, la quale, divenendo una terrazza, richiede appunto un parapetto od una balaustrata.

I citati esempi dell'architettura ionica potrebbero dirsi come un compromesso od una combinazione del sistema a tetto con quello della terrazza spianata.

Dato lo stato di rovina degli edifici ionici che si conoscono, noi non siamo in grado di sapere quanto favore abbia goduto nell'antichità codesta specie di sima. Tuttavia sembra ch'essa fosse meno rara di quanto si potrebbe supporre. Infatti già da qualche anno si conosce un'altra lastra di terracotta (proveniente dal mercato di Smirne e perciò senza dubbio da un edificio greco dell'Asia Minore) la quale faceva parte di una sima foggiata similmente come un piano tutto unito, decorato a bassorilievo con Grifoni di tipo ionico arcaico (2). Anche una lastra frammentaria del Museo di Capua, in cui è rilevata una Sirena, pur essa di tipo ionico arcaico, fu adibita una volta nel medesimo modo (3); e di questo si ha forse un altro esempio nei frammenti di una sima di Neandria ornata a rilievo con animali correnti e terminata dalla corona orientale di merli dentati che opportunamente rompono la monotonia della linea orizzontale, come in origine si era fatto anche nella balaustrata del sarcofago di Sidone (4).

(1) Cfr. *Annual*, XI, p. 298, e *Journal of Hell. St.*, 1904, p. LVI seg. L'iscrizione, ancora inedita, comincia colla invocazione: *Ἰὼ μέγιστε Κοῦρε χαῖρε μοι Κρόνειε.*

(2) Furtwängler, *Münch. Sitzungsber.*, 1897, p. 136, tav. IX.

(3) Minervini, Terrecotte del Museo Campano, 2ª categ., tav. XI; cfr. Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 254, nota 1.

(4) Koldewey, *Neandria*, p. 48. fig. 68, A. I merli dentati veggonsi p. es. nella tomba frigia citata sotto. Forse questo di Neandria ne è il primo esempio greco. Sul margine della sima del sarcofago sono dei buchi in cui erano immessi oggetti d'ornamento, forse dei vasi. Anche sopra qualcuno dei nuovi frammenti di Palaekastro è un buco per inserirvi, a quanto si dice, un'aquila, tuttavia, come sembra, solo negli angoli a guisa di acroterio.

E non altro che una variante di questo stesso principio formano alcune figure isolate di guerrieri in pose variate sì da comporre insieme un combattimento, che erano collocate sui declivi del timpano di un arcaico edificio di Caere: la differenza sta in ciò che qui fu soppresso il fondo e così le singole figure spiccavano coi contorni liberi sull'azzurro del cielo come avveniva degli ornamenti nelle sime fatte a traforo, nelle antefisse e negli acroterii (1).

Non mancano poi le imitazioni in opere di altro genere ispirate all'architettura. Oltre all'esempio già citato del sarcofago di Sidone noi abbiamo delle stele attiche rilevate a foggia di tempietto con un timpano sormontato da un'alta sima, che talvolta è divisa in due ed è inclinata parallelamente ai lati del timpano (2), tal'altra invece riproduce in un solo listone unito e orizzontale la forma caratteristica della balaustrata ionica, che appunto nella facciata fa una maggiore impressione (3).

A togliere ogni dubbio, che questo finale sia deliberatamente voluto dagli scultori delle stele, e non già determinato dalla naturale riquadratura delle medesime; che in altri termini sia una specie di attico, presento qui (fig. 5) la parte superiore di una stela proveniente dal Dictynnaeon in Creta e già da me pubblicata nei *Monumenti dei Lincei* (4). Qui l'attico è chiaro non solo per la sua altezza e per gli acroterii che l'adornavano, ma anche perchè gli spazi sovrastanti ai lati obliqui del timpano non sono lasciati lisci, come nelle ricordate stele attiche, ma sono decorate con bassorilievi, come abbiamo veduto essere anche nel sarcofago di Si-

(1) Cfr. Furtwängler, l. c. nota 2: una figura in *Catal. de la Collection Castellani*, tav. IX, cfr. ivi, nn. 488-498; Petersen, *Röm. Mitth.* 1893, p. 100 seg. Pellegrini, l. c. p. 98, nota 31. Sono parte a Berlino, parte a Copenaghen. Nel Museo di Villa Giulia è un bell'acroterio inedito con due combattenti in alto rilievo policromo, di tipo greco arcaico, proveniente dal tempio di Mercurio a Falerii. Pellegrini, l. c. nota 2, fa cenno di frammenti di rilievi da Poggio Buco che apparterrebbero alla decorazione esterna del tempio, ma non si sa di qual parte.

(2) Cfr. *Collection Barracco*, tav. 51.

(3) Conze, *Grabreliefs*, tav. XV e XXIX. Cfr. *Une nécropole royale* p. 246 seg. Veggasi anche la facciata della tomba frigia di Ayazinn, Perrot-Chipiez, o. c., p. 139, fig. 92.

(4) Vol. XI, p. 301, fig. 9.

done (1). Questa lastra contiene in basso una lunga iscrizione, che a causa della erosione è difficilissima a leggersi, tuttavia si è potuto desumere che è un trattato tra Polyrhenion e Phalasarna, due città della Creta occidentale, fatto coll'intervento di Cleonimo in-

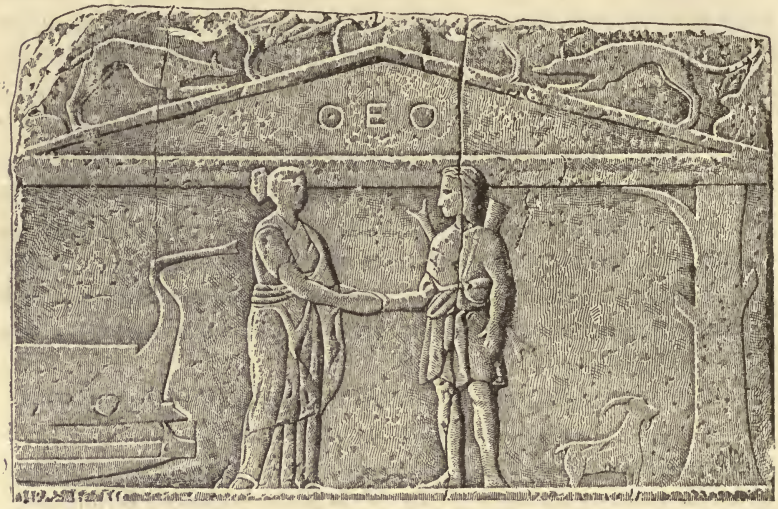


Fig. 5.

viato di Sparta, sicchè la stela appartiene alla prima metà del III sec. a. Cr. Le due città sono rappresentate dalle rispettive deità tutelari, Polyrhenion da Dictynna-Artemis, Phalasarna da Aphrodite marina, che si stringono la mano in segno del patto giurato. I bassorilievi dell'attico, ugualmente che la capra selvatica e l'albero posto accanto a Dictynna, sono immagini allusive al carattere di questa dea delle selve e della caccia, che godeva una particolare venerazione in Creta.

Una ulteriore reminiscenza della medesima forma architettonica, io credo di ritrovare anche in quei monumenti funebri della Licia che hanno un coperchio a struttura ogivale, quali la tomba

(1) Cfr. anche il frammento della parte superiore di una stela (?) di Oinoe, *Bull. Corr. Hell.* 1893, p. 199 seg., dove pure è rilevata sul pendio di un timpano una leonessa divorante un uccello.

di Payava, che sta ora al Museo Britannico (1), e il sarcofago di Dereimis ed Aischylos, ora a Vienna (2). Non solo le protomi di leoni che sporgono ai quattro angoli del coperchio, senza che vi abbiano alcuna funzione organica, sono imitate dalle grondaie (3), ma anche i sovrastanti bassorilievi con carri correnti (si badi anche al soggetto tradizionale) sono per me una imitazione servile e male appropriata del fregio combinato colle grondaie; imitazione, che in questo caso è in contrasto colla superficie curva del coperchio che sfugge all'occhio di chi la guardi dal basso. Ciò tanto è vero che più tardi lo scultore greco del sarcofago licio, trovato a Sidone insieme con quello delle Addolorate, sopprime quella decorazione nel coperchio, che così rimane liscio, pur lasciandovi sussistere le protomi leonine (4). E qui aggiungerei che forse anche la decorazione con figure, la quale gira attorno a tutti quattro i lati della grossa trave maestra rettangolare, impostata sul culmine acuto dei coperchi stessi, ha avuto l'ispirazione dalla medesima fonte.

Parlando dei sarcofagi di Sidone, il Petersen (5) propose di riconoscere, nella balaustrata del sarcofago delle Addolorate, un precedente di quel listone adorno di rilievi, che forma quasi un frontale, tra due maschere od altri ornati di angolo, nei coperchi di alcuni sarcofagi romani. Ciò mi sembra ormai più che probabile, sia perchè quegli ornati di angolo richiamano gli acroterii degli edificii, sia anche perchè, così qui come nel sarcofago di Sidone, si vede di solito mantenuta nel cielo del coperchio la doppia pendenza a tetto.

Ma ben altre reminiscenze io credo che possiamo ritrovarne nella stessa architettura romana. Cioè io propongo a chi è più com-

(1) A. H. Smith, *Catalogue of sculpture*, n. 950, tavv. V-VI.; Benndorf, *Trysa*, p. 60, fig. 40.

(2) Benndorf, o. c., p. 226 segg., tavv. I-II.

(3) Nel sarcofago simile di Merehi (A. H. Smith, *Catalogue*, n. 951, tav. XIII; Benndorf, l. c., fig. 41) al posto delle protomi suddette, si vede in uno dei lati una Chimera, nell'altro una pantera (Benndorf, p. 64, credette un leone), che non hanno alcun rapporto colla quadriga. Io credo che anche qui si tratti di una ulteriore e malintesa manifestazione di quella tendenza che prima aveva trasformato le inerti bozze del coperchio in animate protomi leonine.

(4) *Une nécropole royale*, p. 209, tav. XII; Collignon, *Sculpture grecque*, II, p. 400, fig. 211.

(5) *Röm. Mitth.*, VIII, 1893, p. 100.

petente di me il quesito, se in codesta peculiarità della architettura ionica si possa rintracciare l'origine (per quanto io sappia non ancora spiegata) di una cosa assai importante; intendo dire dell'attico che nell'architettura romana ebbe tanta parte e tanto sviluppo. Ricordo come esempio soltanto il tempio di Giove Statore che si vede figurato nel noto rilievo degli Haterii (1). Aggiungo poi che le statue di divinità, che un noto rilievo ci mostra scaglionate sulla duplice china del frontone del tempio di Giove Capitolino, si spiegano nel miglior modo, se si pongano in relazione colla decorazione che abbiamo veduto essere richiesta da quel principio architettonico; con questa riserva che un artista greco facilmente avrebbe evitato il doppio errore contro l'estetica e contro la naturalezza di piantare delle figure diritte sopra un piano inclinato. Gli stessi esempi che io ho presentato più sopra (fra cui debbonsi qui particolarmente ricordare le figure fittili del timpano di Caere) ci presentano una disposizione assai più bella e razionale, nel tempo stesso che c'indicano l'origine di quest'uso. Già la stessa architettura dorica non aveva potuto sottrarsi al fascino di una decorazione così ricca ed animata. Le ionizzanti statue di fanciulle che fiancheggiano gli acroterii del tempio di Egina possono essere citate, insieme col fregio ionico del Partenone, tra gli esempi classici più antichi e più insigni di codesta penetrazione di gusti ionici nel severo dorismo.

In secondo luogo si ricordino gli archi di trionfo. Se si guardano i più antichi, p. es. l'Arco di Augusto a Rimini (fig. 6 dall'opera di L. Rossini, gli archi trionfali tav. XII) od altri figurati sulle monete, noi troviamo che la loro facciata ci presenta superiormente un finale del tutto corrispondente a quello delle stele già ricordate: cioè un triangolo sormontato da un piano liscio e chiuso in alto da una linea orizzontale, sopra la quale sorgevano la quadriga imperiale nel mezzo e le altre statue agli angoli, così come sopra i templi i tre acroterii, che talvolta, come a Delo, erano appunto statue e gruppi statuarii (2). Ma tanto negli archi, quanto nelle stele, il triangolo non ha una intrinseca ragion d'essere, e vi resta solamente come motivo decorativo e come una reminiscenza della sua origine. L'arte, che è conservativa, stenta a sopprimerlo;

(1) *Mon. d. Inst.*, V, tav. VII.

(2) Cfr. per questi Furtwängler, *Arch. Zeitung*, 1882, p. 33 segg.

ma pur lo sopprime finalmente, ed ecco che già nell'Arco di Tito il triangolo del timpano è scomparso, e resta solo l'attico,

Fig. 6.

che allora veramente vi acquista, per così dire, una espressione più chiara e solida di sublime piedistallo per il carro trionfale (1).

(1) Cfr. Plin., N. H. XXXIV, 27: *columnarum ratio erat tolli super ceteros mortales, quod et arcus significant novicio invento.*

Se si pensa che questa forma di sima è originaria dell'Asia; se si riflette che nel principio dell'epoca ellenistica essa era favorita tanto, che la ritroviamo imitata nel sarcofago di Sidone e nella stela del Dictynnaeon; e se infine si ricorda quanto l'architettura romana debba alla ellenistica, in ispecie alla asiatica, nessuno resterà sorpreso di trovare ancor nuovi elementi asiatici nelle opere dell'architettura romana, e di vedere persino lo schema fondamentale dell'arco di trionfo, direi quasi, anticipato in qualche monumento dell'Asia, come p. es. nella facciata di una tomba frigia che ho dianzi ricordata (1). Dalla stessa lontana regione, donde nel secolo sesto a. Cr. giungevano agli Etruschi i modelli per la decorazione fittile dei loro fragili edificii di legno, più tardi veniva ancora ai Romani l'ispirazione per altre forme architettoniche, che, perpetuate da loro nel travertino e nel marmo, restarono esempi classici per l'arte dei secoli successivi.

(1) V. p. 77. n. 3.

Luigi Savignoni.

BRONZEBLECH MIT MÜNZPORTRÄTEN IM KIRCHERIANUM

Das in natürlicher Grösse abgebildete Bronzeblech bietet durch die dargestellten Köpfe und durch einen hier ersichtlichen Kunstgriff der Technik Interesse.

Wir sehen die Gewandbüste eines unbärtigen Mannes in vorgerücktem Alter mit sehr kräftigem Profil, tiefliegenden Augen, gebogener Nase und energischen, scharf ausgeprägten Gesichtszügen. Der Lorbeerkranz in den militärisch kurzgeschorenen Haaren kennzeichnet ihn als Imperator. Dicht hinter dem Kopf verläuft das Segment eines kreisrunden erhöhten Randes. Ergänzt man das Segment zu einem Kreis, so hat dieser — den

Rundstab nicht mitgerechnet — einen Durchmesser von 3,6 cm., und es hat in ihm noch ein zweiter Kopf Platz, der das Gegenstück bildete.

Zwischen diesem Kopf und der folgenden Gewandbüste eines Knaben geht ein senkrechter Knick in geschwungener Linie durch das Blech. Er erklärt sich so: Sollte das in derselben Form (Negativ) befindliche Gegenstück des Imperatorkopfes nicht mit ausgeprägt werden, so war es nötig, das Blech etwas aufwärts zu biegen und das nicht gebogene Stück in das Negativ zu treiben. Das zeigt, wie es einem Handwerker möglich war, mitten aus einer grösseren Form heraus einzelne Stücke auszuprägen. Wenn man die dabei mit unterlaufenden Störungen genau beobachtet, so erhält man unter Umständen wertvolle Aufschlüsse über die bei den einzelnen Bronzewerken angewandten Formen. Wurde aus irgend einem Grund das Umbiegen des Bleches unterlassen, so musste es fast notwendig vorkommen, dass von dem anschliessenden Teil der Form auch ein Stück mitausgeprägt wurde. Dies ist z. B. der Fall bei den Dioskuren des Sabaziosreliefes in Kopenhagen (Blinkenberg, Archaeol. Studien, 1904 Tf. II p. 93), wo oben im Eck vor jedem Dioskuren das Vorderbein des in der Form gegenüberstehenden Pferdes mitausgeprägt ist.

Lichte Zwischenräume zwischen den Figuren waren überhaupt eine Forderung dieser Technik. Sonst war es nicht möglich, einzelne Stücke der Form zu entnehmen, ohne zugleich Bruchstücke der angrenzenden Teile mitauszuprägen. Nehmen wir als Beispiel die Cista von Vulci im Gregorianum (Helbig II^2 nr. 1388). Der Fries mit Amazonenkämpfen ist mit einer einzigen Form hergestellt, die mit dem Krieger, der die Amazone vom Pferde zieht, beginnt und nach links hin mit einem Griechen, der von einer Amazone erstochen wird, endigt. Die Form umfasst 16 Personen, die Toten mitgerechnet. Sie ist zweimal ganz und ein drittes Mal von Figur 1-13 einschliesslich ausgeprägt. Dann folgen Fig. 2, 3 und 4, Fig. 14, 15 u. 16, womit der Fries endigt. Bei der letzten Fig. 2, der vom Pferde gezogenen Amazone, war es wegen der dichten Stellung der Figuren nicht zu vermeiden, dass das Bein von Fig. 1 mitausgeprägt wurde. Daher steht mitten im Fries ein Bein ohne den dazu gehörigen Krieger. Dass dem Handwerker nur eine einzige Form vorlag, ist zunächst daraus zu schlies-

sen, dass die Figuren des Frieses sich fast dreimal in derselben Reihenfolge wiederholen. Aber sehr unterstützt wird dieser Schluss durch die Wahrnehmung, dass jenes Bein mitausgeprägt ist. Denn hätte der Handwerker 3-4 Formen gehabt, wie Abeken (Arch. Intelligenzblatt 1837 S. 65) annahm, so hätte er gewiss den letzten Raum mit einzelnen in sich abgeschlossenen Formen ausgefüllt und nicht ein Bild mitten aus einer Form herausgegriffen. Von dem Knicken des Bleches ist dabei keine Spur mehr zu sehen. Bei einer Publication dieser Cista muss diese Form besonders abgebildet werden (vgl. Gerhard, Etr. Spiegel I, T. X).

Kehren wir zu der Gewandbüste des Knaben zurück. Er hat einen runden Kopf mit noch ziemlich unentwickelten Gesichtszügen. Sein Haar ist ganz kurz geschoren. Der Rand der Form ist nur unten mitausgeprägt. Ergänzt man dies Segment, so erhält man einen Kreis von ungefähr 3,5 cm. Durchmesser. Der Kopf befindet sich in der Mitte des Kreises, ohne ein Gegenüber zu haben. Er ist deshalb auch verhältnismässig grösser als die beiden anderen Köpfe. Es folgt nun wieder derselbe Knick des gebogenen Bleches und dann eine weibliche Gewandbüste nach links. Das Gesicht ist langgestreckt, die Stirne rund und niedrig, die Nase lang, die Lippen voll und etwas vorstehend. Das Haar ist in parallelen Wellenlinien angeordnet. Ein Diadem, das zugleich als Kamm dient, hält es in seiner Lage. Eine starke Flechte hängt hinter dem Ohre zum Hals herab. Am Hinterkopf ist das Haar in einem Zopf von unten nach oben bis zur Höhe des Scheitels gezogen. Hinter dem Kopf ist der Rand der Form in schwachen Spuren erhalten. Das Segment ergibt ebenfalls einen Kreis von ungefähr 3,6 cm. Durchmesser. Die Grösse des Kreises and die an den Rand gerückte Stellung des Kopfes beweist, dass auch er auf derselben Form ein Gegenüber hatte.

Die Züge des Imperators gleichen am meisten denen des Traianus Decius † 251 (Cohen² V p. 185 f.). Die starken Falten, die sich an den Nasen- und Mundwinkeln abwärts ziehen, wiederholen sich besonders deutlich an seiner Büste im kapitolinischen Museum (Helbig I² p. 315 nr. 70). Bei dem Knaben kann man wegen der unentwickelten Gesichtszüge sowohl an Philipp d. J. (Cohen V p. 160) als auch an Herennius, den Sohn des Traianus Decius (Cohen V p. 215), denken. Die Frau, deren Haar nach

der Mode des 3. Jahrhunderts gekämmt ist, hat Aehnlichkeit mit Etruscilla, der Gattin des Decius, die zwar meistens ungewelltes Haar trägt, aber bei Cohen V p. 206 nr. 1 gewelltes hat. Fast noch mehr aber gleicht sie Otacilia, der Gattin Philipps des Aeltern (Cohen V p. 143 f. vgl. besonders nr. 58). Die wahrscheinlichste Lösung der Schwierigkeiten scheint mir die, dass der Kopf Trajans und der Frau auf derselben Medaillonform in einem Kreis von 3,60 cm. Durchmesser, den erhaltenen Segmenten entsprechend, als Gegenstücke sich befanden. Die Frau muss dann Etruscilla sein. Zwischen die Büsten der Eltern hat der Künstler den Kopf des Sohnes Herennius zur Spielerei eingefügt.

Das Blechstück ist mehrfach von Nagellöchern durchbrochen, zeigt aber sonst keine Spuren einer Verwendung. Wie Münsterberg in der Steinplatte aus Janina (Oesterr. Jahresh. 1904 p. 139 f.) die Probe eines sich im Steinschneiden übenden Künstlers erkannt hat, so haben wir hier ein Bronzeblech, an dem ein Künstler seine neugefertigten Formen versuchte. Vielleicht waren sie dazu bestimmt, als Prägestöcke für Münzen zu dienen; vielleicht wollte er aber die Porträte als Verzierung eines Bronzebeschlages benützen. Denn Münzen und Münztypen wurden damals als Ornamente verwendet. Das zeigen die Patera von Rennes (Babelon, *Cabinet des antiques* I pl. VII) und die Porträtmedaillons an der Tensa Capitolina (*Bullett. comunale* V 1877, t. XI-XV. Helbig I² nr. 568).

Fr. Staehlin.

NEUE INSCHRIFTEN

Aus der grossen Nekropole an der Via Salaria, die in den letzten Jahren, wie schon im 17. und 18. Jhdt., tausende von Inschriften geliefert hat, kommen zwei von mir im römischen Kunsthandel copierte Inschriften, die ein gewisses topographisches Interesse beanspruchen.

Die erste steht auf einem ziemlich dicken Marmorstück (0,19 × 0,10 × 0,05 m.), welches schon im späten Altertum zum zweiten Male verwendet gewesen ist, und daher links und rechts nicht Bruch-, sondern Schnittrand zeigt.

S	M · SVLLAE · M · L	FL[illegible]
	HILARIONI	
	AMANO	MV
A	C · SALVSTI · CR	
	PICTORI	

Die Buchstaben sind sehr nachlässig, doch im Charakter der ersten Kaiserzeit; Z. 3-5 der mittleren Columne sind ein wenig später von anderer Hand hinzugefügt.

Ungewöhnlich ist der Gebrauch von *Sulla* als Gentilicium, eben so die Abkürzung des Cognomens *Cr(ispus)*. Der Patron ist aller Wahrscheinlichkeit nach der Neffe des Geschichtschreibers und Eigentümer der berühmten Gärten. Dass seine Sclaven in der Nähe der Gärten eine Begräbnisstätte hatten, war bereits aus früheren Funden (*C. I. L.* VI, 25781 *a.* 25788 *a.* 25792 *a.* 33642. 33643) zu erschliessen. Amanus als Cognomen findet sich auch in der Inschrift (v. J. 57 n. Chr.) *C. I. L.* VI, 268.

Die zweite Inschrift ist auf einer Marmorplatte von 22 × 20 cm. mit rohen aber tiefen und sicheren Schriftzügen des dritten Jhdts.,

in denen noch reichliche Spuren von Minium erhalten sind, eingehauen.

D M
SIMONI
IVLIANI
P·R·A·LVM
POSITVS
NO·CYRACOS
SI·QVI·MOVER
PY·FERET

Der sehr unorthographische Text dürfte so zu verstehen sein: *d(is) m(anibus). Simoni Iuliani pr(aefecti) alum(nus) positus no(mine) Cyr(i)acos; si qui moverit py. feret.*

Der Patron, mit vollständigem Namen D. Simonius Proculus Iulianus, ist ein bereits aus mehreren Inschriften bekannter vornehmer Mann aus der ersten Hälfte des dritten Jhdts. Seinen *cursus honorum* lernen wir kennen hauptsächlich aus der stadtrömischen Inschrift *C. I. L.* VI, 1520, aus der dacischen *C. I. L.* III, 1573, und aus der thrakischen Archäol. epigr. Mitth. 1892 p. 92 n. 3. Danach war er *iuridicus per Transpadum*, dann *praeses provinciae Thraciae* wahrscheinlich zwischen 235 und 238, dann Consul suffectus (Jahr unbekannt), Praeses der drei dacischen Provinzen und von Syria Coele. Endlich bekleidete er die Stadtpräfektur, vielleicht unter Philippus Arabs oder unter Decius, jedenfalls vor 254, da sein Name in dem mit diesem Jahre beginnenden Präfektenverzeichnis des Chronographen von 354 fehlt. Sein Name als Stadtpräfekt erscheint auch auf der bekannten Aichungsinschrift des Congius Farnesianus (Gori I. E. III tab. I n. 2). Eine neuerdings im Gebiet der Villa Ludovisi gefundene Bleiröhre (*C. I. L.* XV, 7528, wo der Name SEMONI gelesen ist) macht es wahrscheinlich, dass er in der Nähe der Porta Salaria oder Pinciana ein Haus besessen habe: eine Bestätigung dafür bietet auch unser einem seiner Bediensteten angehörige Grabstein. — Die Strafandrohung am Schluss ist von dem des lateinischen wenig kundigen Concipienten bis zur Unkenntlichkeit entstellt: an die Ergänzung *p(ondo)* [*V*] *(in)feret* wird kaum zu denken sein.

Ch. Huelsen.

Abgeschlossen am 30. September 1906.

RÖMISCHES AUSHÄNGESCHILD MIT DARSTELLUNG EINES NYMPHAEUMS

Das beistehend Fig. 1 abgebildete in der Galleria delle Statue des Vatikans befindliche Relief (1) ist in der Archäologischen Zeitung 1847 Taf. IV, 1 in Zeichnung veröffentlicht und von Gerhard

Fig. 1.

S. 50 ff. unter der Ueberschrift Roma und Fortuna besprochen wor-

(1) Ich erhielt die Photographie vom römischen Institut durch Amelungs freundliche Vermittlung, dem ich auch die folgenden Angaben über das Relief verdanke: es ist im Postament der Niobidengruppe eingelassen; die Maasse betragen 0,415 cm. in der Höhe, 0,595 in der Breite; das Material ist grosskörniger, grauer Marmor.

den. Gerhard erkennt in dem Gebäude eine eigentümliche Tempeldarstellung mit einem basilikenartigen Bau im Hintergrund und einer sechssäuligen Vorhalle, zu der eine achtstufige von zwei eingehegten Sprenggefässen, Perirrhanteria, flankierte Treppe führt. Die runde, die Stufen zum Teil überschneidende Aushöhlung nimmt er als Wasserbehälter. Eine solche Tempeldarstellung mit zwei Seitenflügeln und einer im Verhältnis zu den Säulen gewaltigen Treppe, die durch ein grosses Wassergefäss völlig versperrt ist, wäre nun allerdings mehr als eigentümlich, ganz abgesehen von dem merkwürdigen Platz der beiden Eigentümer auf einer gemeinsamen Bank direkt hinter den Säulen. Daher erklärt denn auch Jordan (1), der an dem Tempel festhält, in seinem vortrefflichen Aufsatz über römische Aushängeschilder das vatikanische Relief für rätselhaft. Dass die kreisförmige Höhlung keine spätere Zuthat sein kann, giebt er zwar der Inschrift wegen, die auf jene Rücksicht nimmt, zu, aber die Erklärung als Wasserbehälter hält er für unmöglich. Und doch ist dieses grade der einzige Punkt, in dem Gerhard richtig gesehen hatte. Es kann in der That nur ein Wasserbecken gemeint sein, das den unteren Abschluss der aus Brunnendarstellungen (2) bekannten stufenartigen Absätze bildet. Zu beiden Seiten steht in auffallender Umrahmung ein Schöpfgefäss. Die eigentümliche auf Perspektive völlig verzichtende Wiedergabe des Beckens scheint mir absichtlich gewählt und durch den praktischen Zweck der Marmorplatte bedingt zu sein, worauf weiter unten bei Behandlung der Inschrift zurückzukommen ist.

Eine ganz analoge Darstellung zeigt ein viel besser gearbeitetes Relieffragment aus Cherchel im Louvre (3), abgebildet Fig. 2.

An einen Pfeiler stossend erscheinen dort wieder die flachen stufenartigen Absätze und unter ihnen von einer Atlasfigur, der weiter rechts eine gleiche entsprochen haben muss, getragen die Reste einer runden Scheibe. Es ist das, wie ich glaube, keine Himmelskugel, sondern wieder ein Wasserbecken, hier von dem Künstler zu einer leicht konvexen Rundung umstilisiert, in der Absicht

(1) Archäol. Zeitung 1871, S. 74 Anm. 2.

(2) Vgl. z. B. Amelung, Vatikan I S. 289 nr. 170, Taf. 29.

(3) Archäol. Zeitung 1862, Taf. 166, 1. S. 297 ff. (Mercklin); Schreiber, Hellenist. Reliefs Taf. 49; Robert, Sarkophage III, S. 220 Anm.

darauf die Weihinschrift anzubringen. Dazu stimmt gut die daneben stehende weibliche Figur, die sich auf eine grosse reich verzierte Amphora stützt und zweifellos eine Nymphe darstellt (1), worauf auch die Dioskurendarstellung des Gefässes hinweist (2).

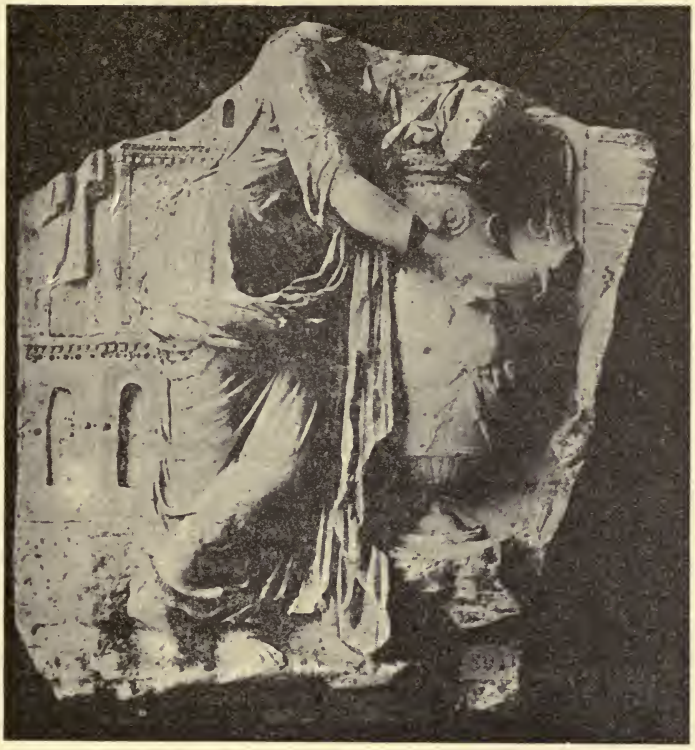


Fig. 2.

(1) Mercklin dachte an eine über einer Graburne mit den Resten des Verstorbenen trauernde und betonte den sepulkralen Charakter des Reliefs. Mit dem Gebäude wusste er nichts anzufangen. Auch Roberts Deutung der weiblichen Figur auf eine afrikanische Stadt ist unhaltbar. Sie beruft sich auf den Atlas mit der Himmelskugel, beruht also auf einer falschen Voraussetzung, die allerdings scheinbar durch ein zweites Relieffragment italischer Herkunft im Louvre (Schreiber, hellenist. Reliefs Taf. 50) gestützt wird. Auf diesem wiederholt sich die weibliche Figur in der gleichen Haltung, im übrigen ist die Scenerie verändert. An Stelle der Wasseranlage ist felsiges Terrain getreten, an Stelle des Beckens eine Kugel, die auf einem von einer geflügelten Atlasfigur gestützten Untersatz ruht. Die beiden Darstellungen gehen auf dasselbe Original zurück, doch gibt die zweite dieses missverstanden wieder.

(2) Röm. Mitt. 1900, S. 344 ff.; Neue Jahrb. für d. klass. Alt. 1902, S. 382 ff.

Aber noch eine weitere bedeutsame Uebereinstimmung mit dem vatikanischen zeigt das Relief von Cherchel, die Konstruktion des Gebäudes. Die ganz geringe Tiefe der beiden Seitenflügel ist bei jenem in unverkennbarer Absicht deutlich veranschaulicht, bei diesem ist nur der eine Flügel erhalten, aber auch er lässt, da das Relief auf der linken Seite vollständig ist, die gleiche Eigenart erkennen. Charakteristisch für beide Architekturen ist ferner die starke Durchbrochenheit der einzelnen Bauglieder, die gradezu barock wirkt. Sie sowie die geringe Tiefe der Gebäude erinnern sofort an die dekorativen Wasserfassaden der römischen Kaiserzeit, eine willkommene Bestätigung der für die Mitte erschlossenen Wasserkunst.

Ich glaube mit Sicherheit in den beiden Gebäuden Nymphaeen erkennen zu dürfen. Für das Relief von Cherchel wird diese Deutung noch durch die Figur der Nymphe gestützt, für das vatikanische Relief durch den Platz der beiden Götterbilder gleichsam zwischen den Säulen, der für einen Tempel unerhört, für Nymphäen durch Münzen bezeugt ist (s. Abb. 3). Auch die leichte Krümmung, die die Fassade zeigt, passt gut für einen solchen Bau. Den Namen des auf dem römischen Relief dargestellen Nymphaeums lassen wir am besten offen, denn die Deutung der einen Figur auf Fortuna scheint mir unwahrscheinlich, eher möchte ich an Vesta denken. Für das afrikanische Relief werden wir vielleicht irgend einen stadtrömischen Nymphaeumsbau als Vorbild annehmen dürfen, jedenfalls ist die zweimal erhaltene Nymphe mit dem Dioskurenkrater offenbar die Wiederholung eines bekannten öffentlichen Kunstwerkes hellenistischer Erfindung in Rom.

Auf dem Pariser Relief ist nur ein Stück des Unterbaues erhalten, das Nymphaeum des römischen Reliefs wird dagegen nach den Seitenbauten zu schliessen bis auf das krönende Gesims über den Säulen vollständig sein, also nur ein Stockwerk besessen haben, wie es bei der geringen Breite des Baues auch wahrscheinlich ist. Das Wasser war auf den mittleren Teil beschränkt und bespülte nur den Unterbau desselben. Anders war es am Wasserschloss von Side (1) wo die neun Wasserausflüsse sich zwischen den Säulen in den drei

(1) Petersen bei Lanckoronski, Städte Pamphyliens und Pisidiens I, Taf. 30. Danach Durm, Baukunst der Etrusker u. Römer S. 470.

Nischen befinden. Dagegen zeigt eine analoge Konstruktion die Nymphaeumdarstellung auf einer Münze des Septimius Severus von Hadrianopolis in Thrakien. Ich gebe unter 3 die vergrösserte Abbildung des Pariser Exemplares bei Donaldson, *Architectura numismatica* no. 77 wieder, die, wie ich nach dem mir vorliegenden Münzabdruck (1) konstatieren kann, im wesentlichen zuverlässig ist.

Fig. 3.

Auch hier strömt das Wasser aus der Urne des gelagerten Okeanos nur über den Unterbau und ergiesst sich in ein grosses rechteckiges Bassin, in dem sieben runde kleine Becken angegeben sind, die wahrscheinlich als vor dem grossen Bassin liegend und als Schöpfbassins dienend zu denken sind. Nach dem vorläufigen Bericht über die Ausgrabungen in Milet (2) ist für das dortige Nymphaeum ein

(1) Ich verdanke den Abdruck der Güte Babelons. Pick, den ich wegen der Deutung des Münzbildes auf ein Nymphaeum um Rat fragte, bestätigte mir dieselbe und teilt mir freundlichst mit, dass er schon vor längerer Zeit für die Rekonstruktion des milesischen Nymphaeums Wiegand auf die Münze hingewiesen habe.

(2) Archäol. Anzeiger 1905 S. 151.

Hauptbassin sowie ein diesem vorgelagertes Schöpfbassin ermittelt, und die Rekonstruktionsskizze zeigt an, dass auch hier nur der Unterbau durch das Wasser bespült wurde.

Die von Maass in seinem Buche über die Tagesgötter niedergelegte Ansicht, dass das römische Septizonium des Septimius Severus nur ein Unterbau gewesen wäre, der die Statuen der sieben Tagesgötter trug, ist, so viel ich sehe, allgemein abgelehnt worden zu Gunsten der Wasserfassade, und auch wer die Deutung von Maass auf ein Haus der Tagesgötter annimmt wie Durm (1), hält die Vereinigung mit einer Wasserkunst für wahrscheinlich. Konnte schon die zweimalige Verbindung des Septizoniums mit einem Nymphaeum sowohl in der Stelle Ammians wie in der Inschrift von Lambaesis (2) kaum einen Zweifel aufkommen lassen, so scheint mir jetzt durch die vordere Linie auf dem kapitolinischen Stadtplan, die, worauf Petersen (3) und Puchstein (4) hingewiesen haben nur den vorderen Rand eines Wasserbassins bedeuten kann, die Wasserfront des Septizoniums völlig gesichert.

Man darf daher, glaube ich, bei der Rekonstruktion desselben die Münze von Hadrianopolis sowie die allerdings bedeutend bescheidenere Anlage auf dem vatikanischen Relief zu Rate ziehen, vor allen Dingen für den Unterbau. Dieser ist sowohl in der Hülsen-Graefschen Rekonstruktion (5) als auch in der von Durm (6) zu niedrig angenommen, kaum höher als Gesims und Stylobat der oberen Stockwerke. Das wirkt sehr ungünstig, weil das Gebäude im Boden zu stecken scheint und die luftigen Säulenhallen sich nicht frei herausheben. Beeinflussend haben hier wahrscheinlich die alten Zeichnungen des Septizoniumrestes gewirkt, die aber deut-

(1) Baukunst der Römer S. 474.

(2) Maass, Tagesgötter s. 96. Das ursprüngliche Verhältnis von Septizonium und Nymphaeum ist allerdings auch bei der Erkenntnis, dass beides Wasseranlagen waren und in der Kaiserzeit wenigstens in formaler Beziehung Uebereinstimmung zeigten, so dass Maass zugeben muss, die Septizonien seien in dieser Hinsicht ein Sondertypus der Nymphäen, keineswegs klar. Die Annahme Petersens, dass Septizonium die Fassade, Nymphaeum das Bassin bedeute, thut der Ueberlieferung Gewalt an.

(3) Deutsche Litt. Ztg. 1887, Sp. 1016.

(4) Jahrbuch 1902 S. 122 Anm. 70.

(5) 46. Berliner Winckelmannsprogramm Taf. 3 u 4.

(6) a. a. O. S. 473.

lich zeigen, dass der Unterbau damals nicht frei lag, sondern stark vom Erdreich bedeckt war. Die Zeichnung der Marciana (Stevenson *Bull. Com.* 1888 Tf. XIII, XIV) giebt die Höhe des Unterbaus für den 1585 zerstörten Seitenflügel: für den Unterbau des mittleren Teils der Fassade, der, wie die Bassinlinie des Stadtplanes zeigt und Relief wie Münze bestätigen, allein vom Wasser bespült wurde, ergibt sich durch die davorliegende Bassinvertiefung eine grössere Höhe, so dass die herabströmenden Wassermassen bei der gewaltigen Breitenausdehnung gewiss einen imponierenden Anblick darboten. Ferner werden wir auch nach der Münze annehmen dürfen, dass der Unterbau zwischen den Seitenflügeln als Rückwand des Bassins eine grade Front bildete, die nicht mit den Nischen zurücktrat, wie die bisherigen Rekonstruktionen annehmen. Ebenfalls anders wie in diesen stand das Bild des Kaiser Septimius Severus zwischen den Säulen des Erdgeschosses. Die in einer Fläche fortlaufende Front des Unterbaues war entsprechend den sieben Abteilungen des Mittelbaus, nämlich drei Nischen und vier vorspringenden Partieen, durch Pfeiler, wie sie auf dem vatikanischen Relief den Lauf des Wassers flankieren, in sieben Abteilungen gegliedert, über die das Wasser sich in sieben Streifen ergoss. Das scheint mir eine natürliche Erklärung des Namens Septizonium, Siebenstreifenbau für das als Wasserfront gedachte Gebäude. Nimmt man an, dass, wie es in Side der Fall war, auch der Unterbau der Gliederung des Oberbaues folgte und in den Nischen zurücktrat, so ergiebt sich von selbst ohne Pfeilerteilung eine Gliederung für das herabströmende Wasser in sieben Streifen (1).

Den sieben Wasserstreifen, die sich in das grosse Bassin ergossen, werden sieben Schöpfbassins entsprochen haben, wofür wieder die Münze als Vorbild heranzuziehen ist, und eine Spur dieser sieben Bassins glaube ich noch in dem mittelalterlichen Namen *septemsolia maior* und *minor* für die damals noch stehenden Flügel des Severusbaus zu finden, der doch sicher auf einer antiken Ueberlieferung beruht. Charakteristisch ist die Pluralbildung bei der Benennung jedes Flügels. *Solium* ist der Name für Wanne oder kleines Bassin in den Thermen, wir werden ihn aber ohne Schwie-

(1) Verglichen werden kann, worauf mich Hülsen aufmerksam macht, die Wasseranlage der sog. Piazza d'Oro in der Villa Hadriana (Winnefeld S. 70. 71. Taf. VI, B), ein Pentazonium mit runder Fassade.

rigkeit für die öffentlichen Schöpfbassins gegenüber *lacus* als grosser Bassin anwenden können, von denen dann der Platz und das Gebäude seinen Namen erhielt.

Das vatikanische Relief ist trotz seiner Unscheinbarkeit nicht nur von Bedeutung als seltene Darstellung einer stadtrömischen Wasserbaufassade, sondern auch antiquarisch interessant durch den Zweck, dem es gedient hat. Er ist aus Bild und Inschrift sicher zu erschliessen. Schon Gerhard hatte mit Recht angenommen, dass an dem Marmor auf beiden Seiten nicht mehr viel fehle und Borghesi (1), den Gerhard um seinen epigraphischen Rat fragte, die Inschrift vermutungsweise ergänzt zu *i*N H*ac* AED*e sa*BINI MA-T*erni lu*DI LOC*a*NTV*r*. Er dachte an eine Magistratsverkündigung der Verpachtung festlicher Spiele zur Feier des Tempels, für welche Verpachtung nach Gerhards Ansicht das Relief als Aushängeschild diente. Jordan (2) fand diese Erklärung der Inschrift begreiflicherweise unverständlich, glaubte aber auch, dass man es mit einer Art Aushängeschild zu thun habe, ohne für dasselbe eine weitere Erklärung zu finden. Im *C. I. L.* VI, 29816 hat Bormann für die ersten zwei Zeilen die Ergänzung *in honorem divinae domus* vorgeschlagen.

Jetzt wo wir den Tempel beseitigt und an seine Stelle ein Nymphäum gesetzt haben, können wir einerseits die Idee des Aushängeschildes, für welches die Maasse des Marmors vortrefflich passen, mit mehr Recht wieder aufnehmen, andrerseits eine der Darstellung entsprechende Ergänzung der Inschrift geben. Wie mich Hülsen belehrt, ist ihr Anfang nach Analogie anderer Inschriften, namentlich *C. I. L.* VI, 29791 und XIV, 4015 (vgl. auch C. IV, 1136) zu *i*]*n h*[*is pr*]*aed*[*iis* zu ergänzen: « in diesem Besitztum des Sabinius Maternus » — wie wir den Mann mit Borghesi nennen wollen, — « werden [gewisse Dinge] vermietet ». Was vermietet wurde, wird die Ergänzung des Wortes vor *locantur* ergeben, von dem nur die beiden letzten Buchstaben DI erhalten sind. Die Ergänzung muss von dem Nymphaeum ausgehen, denn es ist unwahrscheinlich, dass dieses nur, weil in der Nähe des Besitztums befindlich, als Schmuck für das Schild gewählt wurde. Dagegen spricht schon die merkwürdige Art, in der das Wasserbecken nicht perspektivisch dargestellt ist. Sie

(1) bei Gerhard a. a. O. S. 52 Anm. 12 u. 13.
(2) Archäol. Zeitung a. a. O.

ist unverkennbar in der Absicht gewählt, dieses den Vorübergehenden möglichst in die Augen fallen zu lassen und erfüllt diesen Zweck auch vollkommen, denn beim Anblick des Reliefs haftet das Auge unwillkürlich an der runden Höhlung. Mit dem Wasserbecken des Nymphaeums muss der zu vermietende Gegenstand in Verbindung stehen, und da liegt es am nächsten an die grossen Schöpfgefässe zu denken, wie sie zu beiden Seiten des Beckens stehen, durch die eigenartige Einhegung die Blicke ebenfalls besonders auf sich ziehend.

Ich ergänze daher den Schluss der Inschrift zu *ca]di locantur* (vgl. den Artikel *cadus* bei Daremberg-Saglio). *Cadus Graeca amphora est, continens urnas tres* sagt Isidor XVI, 26. Columella d. r. r. XII. 28 spricht von einem *cadus duarum urnarum*, dem Maasse einer römischen Amphora. In einer Stelle des Philippides bei Athenäus XI, 781 ist von *χάδοι* die Rede, die grösser sind als ein Mann. *Cadus* war also ein wenn auch schwankendes Flüssigkeitsmaass der Römer, das sich als solches zur Bezeichnung der auf dem Relief dargestellten Amphoren vortrefflich eignet. Dass sich ein spekulativer Mann die Vermietung solcher grösserer Schöpfgefässe zum Erwerbszweig machte, darf in dem durch Wasserreichtum so verwöhnten Rom der Kaiserzeit nicht Wunder nehmen (1).

Für die Entstehungszeit des vatikanischen Reliefs ist bei der handwerksmässigen Ausführung desselben schwer ein Anhalt zu finden: die in erhabenen Buchstaben, ein seltner Fall, sauber ausgeführte Inschrift weist auf das erste bis zweite nachchristliche Jahrhundert.

München.

J. Sieveking.

(1) Hülsen denkt vermutungsweise an die Ergänzung *fun]di locantu[r*, da man von dem grossen Becken hauptsächlich den Boden, den *fundus* sieht: des Work wäre dann mit demselben Doppelsiun, den auch das deutsche 'Boden' hat, gebraucht, und wir hätten das Aushängeschild eines Grundstücksmaklers oder Vermieters.

FRAMMENTI DI VASO ATTICO CON DIPINTO RAPPRESENTANTE LA MORTE DI ARGO.

(con tav. III-IV).

I frammenti di vaso, che presento riprodotti, sono da parecchi anni pubblicati (1). Eppure sembra che essi siano sfuggiti quasi del tutto all'attenzione degli studiosi (2), sebbene a tale attenzione avrebbero dovuto raccomandarli e la bellezza del disegno ed il fatto che il loro primo editore, eruditissimo interprete di monumenti, ne lasciò del tutto inesplicato il loro contenuto.

Ed invero lo Stephani emise la ipotesi che questi frammenti rappresentassero un inizio di combattimento e vide una spalliera di un ἅρμα, su cui avrebbe dovuto salire l'uomo che sta snudando una spada, nella striscia curva che si stacca sul corpo della donna posta di dietro (tav. III, grande fr. n. 1). Al lato posteriore di questo vaso apparterrebbero pure, secondo lo Stephani, pel loro disegno meno diligente, i frammenti riuniti nel grande fr. n. 2 (tav. IV) a sinistra della palmetta, e ciò mi pare con ragione. A questo proposito osservo che qui si ha il gruppo di una figura femminile con ali, che con oinochoe alzata e patera abbassata amministra una σπονδή ad un uomo ammantato ed appoggiato ad un bastone. Avremmo qui uno

(1) Provenienti da tomba nelle vicinanze di Kertsch, nel podere Eltighen, e trasportati a Pietroburgo all'Eremitaggio, questi frammenti furono editi e descritti dallo Stephani (*Compte Rendu, Atlas*, 1877, t. IV, n. 4-10 = S. Reinach, *Répertoire des vases*, v. I, p. 51, n. 4-10, testo al *Compte Rendu*, 1877, p. 243 e seg.). Vennero riprodotti nei *Wiener Vorlegeblätter*, 1890-91, t. XI, 2. Debbo alla intercessione gentile di E. Pridik, conservatore in capo dell'Eremitaggio, se ho potuto ottenere dalla liberale Direzione di questo istituto il calco qui riprodotto. Rinnovo pertanto pubblicamente i ringraziamenti a S. E. il Direttore dell'Eremitaggio ed al prof. Pridik.

(2) Una eccezione è il Benndorf, il quale li pubblicò con altri monumenti riferibili al mito di Io nei *Wiener Vorlegeblätter*, dando in tal modo implicitamente la giusta spiegazione di essi frammenti.

degli ovvi gruppi nella pittura vasculare di stile severo e di stile bello di una donna alata che versa da bere ad un mortale. Pure di due figure ammantate sono i resti nello stesso frammento nell'altro grande n. 1 a destra della palmetta, onde si può trarre la facile deduzione che nel lato meno nobile del vaso doveva essere rappresentata un'accolta, usando la parola tedesca, di *Mantelfiguren* da lasciare anonime e senza importanza specificata e riprodotte in tanti e tanti vasi con l'unico scopo di riempire con decorazione figurativa la parte più trascurabile del vaso stesso; una di quelle profane conversazioni in cui tuttavia eccelse l'arte dei grandi ceramisti del periodo pre-persiano (1) e di cui tanto abusarono i ceramisti posteriori.

Ma, ritornando ai frammenti del lato nobile, che quasi unicamente ci debbono interessare, assai manifesta appare l'assurdità della spiegazione dello Stephani riguardo alla creduta spalliera del carro, e per l'assoluta mancanza dell'altra spalliera, che pur dovrebbe essere visibile se si ammette che l'uomo dal petaso sia già con un piede sull'ἅρμα, e pel medesimo livello a cui verrebbero a trovarsi ed il detto uomo e la donna coi due uomini accanto. Ma a chiunque sarà manifesto che questa striscia, divenendo sottile dall'alto verso il basso, combina perfettamente con un ciuffo formato da linee parallele sotto la gamba del combattente per formare una coda la quale, non solo per la sua grandezza, ma per la sua forma, si deve necessariamente attribuire ad un essere bovino.

Dal grosso frammento in questione possiamo arguire che un essere bovino era rappresentato nella parte nobile del vaso e che esso precisamente occupava il mezzo all'incirca di questa parte. Invero vien fatto subito di pensare ad Io, e la direzione del volto dell'ἀργειφόντης, così senza preamboli chiamo la figura barbuta dal petaso e dalla clamide, mi pare che essa pure dimostri che mira della spada non sia l'essere bovino, ma un'altra figura a noi non arrivata, Argo dai cento occhi.

Due recenti articoli hanno contribuito ad arricchire di nuovi monumenti ed osservazioni le notizie che si riferiscono al mito di Io nell'arte antica: il primo di Hoppin (*Argus, Io and the Pro-*

(1) Cito come esempio nobilissimo la parte posteriore dello skyphos viennese riferibile al ceramista Brigo (*Mon. d. Inst.*, v. VIII, t. 28).

metheus of Aeschylus negli *Harward Studies in classical philology*, v. XII, 1901, pp. 335-345), il secondo dell'Engelmann, che pel personaggio di Io deve essere citato per altri due lavori (1) (*Die Io-Sage* in *Jahrbuch d. Inst.*, 1903, pp. 37-58). Tra i mo-

Fig. 1.

numenti citati da questi due dotti, quello che ha maggior importanza pel nostro assunto e che potrà, credo, dissipare ogni ulteriore scetticismo riguardo alla spiegazione ora da me proposta pei frammenti di Pietroburgo, è la pittura dell'idria edita da Hoppin e riprodotta da Engelmann a misura minore, ma con maggior esattezza, a p. 43, fig. 2, d'onde è tratta la fig. 1 del mio articolo, esistente a *Bryn Mawr College* (Nord-America) (2).

(1) *De Ione*, Halle, 1868 e l'articolo *Io* nel *Lexikon* del Roscher, v. II, col. 263 e seg. Cito anche i *De Ius fabula capita selecta*, Upsala, 1901, del Mellen che minor attinenza hanno con quel che posso osservare riguardo ai nostri frammenti.

(2) Non consento con Hoppin nel giudicare come affine all'ultimo stile

Il momento rappresentato nelle pitture dell'idria e dei frammenti è il medesimo e ad ognuno sarà palese la grande analogia che hanno tra di loro e l'Ermete dell'idria e quello del frammento. Ma la pittura del vaso americano, con la giusta spiegazione che ne ha dato Hoppin, ci aiuta a renderci facilmente esplicabili le particolarità che ci appariscono e nel grande frammento e negli altri tre che indubbiamente appartengono al medesimo lato del vaso (n. 3, 4, 5).

Nella pittura dell'idria per l'ara, per la colonna designante un edificio, per la presenza della figura femminile con chiave in mano, cioè della sacerdotessa, si deve riconoscere che la uccisione del guardiano di Io è raffigurata nell'Heraion di Argo, nel sacrario stesso della dea a cui già lo aveva servito e del cui geloso furore è stata crudelmente punita:

κλῃδοῦχον Ἥρας φασὶ δωμάτων ποτέ
Ἰὼ γενέσθαι τῇδ' ἐν Ἀργείᾳ χθονί,

(v. 291, 292 delle *Supplici* di Eschilo, ed. Weil).

Che pure nel magnifico vaso di cui i pochi frammenti sono rimasti fosse accennato il sacrario di Era, lo deduco dal frammento n. 3 (tav. III), ove a sinistra del resto di donna fuggente, è l'avanzo di un oggetto che ritengo essere una colonnetta con volute ioniche sormontate da un tripode votivo. Simili colonnette con relativi tripodi si riscontrano di frequente su pitture di vasi e se anche talora si vuole ammettere che esse abbiano scopo puramente decorativo (così nel cratere di Bologna di Teseo ed Eracle, nel lato che rappresenta l'incontro di Teseo e di Posidone (*Mon. d. Inst.*, supplemento, t. XXI) [1]), si deve accordare che per la maggior parte dei casi

---

di Brigo quello di questa idria. Manca del tutto la impronta del focoso pennello di questo ceramista e mancano pure i segni particolari ovvi nelle sue opere. Convengo nel ritenere la idria posteriore al 480.

[1]) I vasi ritenuti polignotei dal Robert riguardo alla loro composizione, su cui si veda recentemente il lavoro del Rizzo (*Vasi greci della Sicilia* in *Mon. dei Lincei*, v. XIV, p. 12) a cui apparterrebbe detto cratere bolognese, hanno appunto non raramente tali tripodi su colonne. In essi tuttavia non consentirei a vedere con questo dotto (*Rivista di filologia*, 1902, pp. 488 e 492) un accenno alla presunta fonte delle pitture di cui essi vasi sono adorni, al ditirambo, ma vi vedrei un semplice motivo di decorazione per concorrere a meglio riempire gli spazi vuoti tra le persone e gli oggetti posti a livello diverso.

si è voluto con questi tripodi su colonne denotare un luogo sacro. Cito tra questi vasi i frammenti di Halle col rapimento delle Leucippidi (*Jahrb. d. Inst.*, 1886, t. 10, 2; Robert, *Marathonschlacht*, pp. 56 e 57, fr. 4) che, come avrò campo di accennare ancora, tanta affinità stilistica presentano coi nostri frammenti e dove il tripode su ionica colonnetta serve a denotare il luogo sacro d'onde i Dioscuri rapiscono le giovinette (1).

Era, la quale nell'idria americana sarebbe, secondo Hoppin, la donna dietro Ermete con la testa ricoperta da cuffia e con atto di stupore, nel frammento di Pietroburgo n. 1 ci apparisce, a mio avviso, nella donna che non già si accontenta di esprimere la propria meraviglia, ma che più logicamente rispetto alla parte che essa dea ha nel mito, tenta di distogliere Ermete dal compiere la uccisione di Argo (2). Di più la condizione di dea in questa figura, meglio che nell'idria ove non le è dato alcun attributo, mi pare chiaramente indicata e dal diadema e dal ricamato vestito e dallo scettro tenuto nella mano sinistra.

E pertanto esisterebbe grande concordanza tra la pittura dell'idria e quella dei frammenti non solo pel momento rappresentato, che è il medesimo e che non è su alcun altro dei vasi del recente elenco dell'Engelmann, quello cioè in cui l'argicida sta snudando la spada; ma tale concordanza esisterebbe anche per la scelta del luogo, il santuario argivo, la direzione ed il movimento di Ermete, la presenza di Era.

Nuovo elemento estraneo agli altri vasi sarebbe nell'idria la sacerdotessa indicata come tale dalla chiave da lei tenuta in mano; tale sacerdotessa sarei incline a riconoscere in uno dei nostri frammenti, nel resto di figura fuggente nel piccolo frammento n. 3. Ma di più nella pittura dell'idria sarebbe, secondo Hoppin, Zeus il

(1) Il tripode del frammento delle Leucippidi manca delle aste che uniscono verso il basso le tre gambe dell'utensile; e però il tripode del frammento di Pietroburgo avrà avuto un aspetto assai simile a quello del tripode alato su cui siede Apollo nella idria del Vaticano (*Mon. d. Inst.*, v. I, t. 46). Si cfr. anche il tripode sull'anfora a volute bolognese contemporanea ai frammenti (*Mon. d. Inst.*, v. X, t. 54).

(2) Era, spaventata per la uccisione di Argo con braccia alzate è su un'anfora a figure nere del Museo Britannico (*Brit. Mus. Catal.*, v. II, B, 166, presso Overbeck, *Gr. Kunstmyth., Atlas*, t. 7, 9).

quale, diversamente dal Zeus che seduto su sedia con aspetto e scettro degni del re degli dei, assiste alla morte di Argo su stamno di Vienna (*Ann. d. Inst.*, 1865, t. I, K), sarebbe trasformato in una di quelle solite figure di semplici mortali che, avvolte in mantello e poggiate su bastone, s'incontrano così spesso sui vasi di stile severo.

Ad uno espediente artistico per compiere la decorazione pittorica sulle spalle dell'idria è forse dovuta la intrusione di questa figura quasi pacificamente astratta da ciò che accanto succede e che si può denominare con eguale probabilità o Zeus o Inaco, padre di Io. Ma pure nella pittura del vaso a noi arrivato in frammenti sono introdotti personaggi accessorii che minor o maggior rapporto hanno con la scena rappresentata in mezzo e che più che altro servono a riempire il vasto lato del vaso. Due figure a destra della scena centrale sono barbute, una di esse è in modo ovvio riconoscibile pel tridente per Posidone, divinità che aveva rapporti con la terra argiva (1); l'altra per lo scettro e pel diadema e pel suo atteggiamento nobile e dignitoso col quale sta rivolta verso Posidone come verso un eguale, può essere identificata per Zeus alla cui presenza si compirebbe l'atto da lui ordinato.

Dalla parte sinistra del lato di questo vaso Iride finiva la composizione. Ma non Iride solamente, i frammenti nn. 4 e 5 che ben si uniscono insieme mostrano la parte inferiore di due figure poste sopra il meandro: il movimento dei due piedi a sinistra ben si adatta al movimento delle gambe della figura alata e così concordano le pieghe del chitone, onde esso frammento potrebbe ben riconnettersi col frammento n. 2 a destra della palmetta: ma di più allato di questi due piedi ne sono altri due di altra persona che, pel loro atteggiamento, chiaramente dimostrano di appartenere ad una figura ferma e di fronte, forse ad Inaco. Pertanto non solo a destra, ma pure a sinistra sarebbe stato un gruppo di due figure spettatrici che avrebbero bene incorniciato con l'aspetto loro tranquillo la scena agitata di morte e di fuga posta nel mezzo.

(1) È noto che nella contesa tra Era e Posidone pel possesso del paese argivo il fiume Inaco, nominato con Cefiso ed Asterio a giudice della contesa, deliberò in favore della dea e per tale ragione ebbe il suo letto disseccato nella stagione calda da Posidone (Pausania, II, 15, 4; Pseudo-Apollodoro, II, 1, 4).

In conclusione il lato più bello di questo magnifico vaso sarebbe stato adorno delle seguenti figure: ai lati i due gruppi di Zeus e di Posidone, di Iride e forse d'Inaco, poi da destra verso sinistra Era, Ermete, Argo (dietro Ermete ed Argo la vacca Io), la sacerdotessa fuggente, la colonnetta col tripode. A ricomporre in tal modo il lato nobile di questo vaso sarei indotto anche dalla grandezza dei personaggi eguale del tutto a quella delle figure sull'anfora con amazzonomachia da Ruvo (Furtwaengler e Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, t. 26-28) sì da dedurre che essi frammenti, come accennerò meglio più sotto, abbiano appartenuto ad un vaso e della forma e della grandezza di questo celebre di Ruvo.

Più piena di movimento sarebbe stata rappresentata la scena della morte di Argo su questo vaso che non nella idria americana. Al contrario di questa idria, che ritengo esempio d'intirizzimento di un indirizzo artistico già glorioso ed ora nelle sue forme per dir così cristallizzato, il vaso così miseramente in parte distrutto doveva mostrare una composizione più mossa e degna di un indirizzo nuovo di arte. Era, nulla perdendo della serenità olimpica di dea, vuole trattenere Ermete nell'impeto omicida, mentre, volgendo il viso dalla scena di morte, fugge spaventata la mortale, la sacerdotessa.

Sorge legittimo il pensiero che queste figure principali siano state tolte da un monumento della grande arte pittorica contemporanea ove da sole forse costituivano la intera composizione. Trasportate queste figure, certo non di sana pianta, ma con modificazioni da presupporsi, credo, sempre presso qualunque opera d'imitazione di artista greco, sia pure di sfera inferiore e mediocre (1) sul lato del vaso proporzionatamente troppo ampio, le si sono apposte come aggiunta, come cornice, si può dire, quattro altre figure, che quasi

(1) Prescindendo dalle esigenze della decorazione di superfici curve nei vasi per cui ben difficilmente si possono in esse trasportare tali e quali composizioni escogitate per grandi pareti o per quadri, è inammissibile la esistenza di esatte copie nel tanto fecondo secolo V. Ripeto le giuste parole di Hauser (*Oesterr. Jahresh.*, 1905, p. 32): *wenn der Unterschied zwischen Vasenbild und in Farben durchgeführtem Gemälde so gross ist wie zwischen Marmorcopie und chrysoelephantinem Original, so kommt im Gegensatz zu jenen römischen Copien bei unseren Nachbildungen aus dem fünften Jahrhundert noch das für die Vorstellung vom Original erschwerende Moment hinzu, dass die frühe Periode sclavische Copien noch nicht kennt.*

niuno altro scopo hanno che di concorrere con le altre pertinenti alla morte di Argo a decorare armonicamente un lato del grande e nobile vaso. Ed in appoggio a questo cito un esempio solo e tolto da un vaso che pur esso presenta analogie profonde di stile coi frammenti. Quale profonda attinenza hanno infatti sulla nota anfora di Bologna con la morte di Priamo (*Mon. d. Inst.*, v. XI, t. 14) i due guerrieri rappresentati ciascuno allato brandendo l'asta?

La rappresentazione della morte di Argo comporta pochissimi personaggi e però non può essere trasportata su ampi vasi se non con l'aggiunta di vari elementi del tutto o quasi del tutto estranei.

Non si provò necessità di queste aggiunte nella ceramica a figure nere e nei vasi di dimensioni minori a figure rosse (per es. stamno citato di Vienna, tondo già Pizzati in *Arch. Zeitg.*, 1847, t. 2, oinochoe di Napoli in *Jahrb. d. Inst.*, 1903, t. II ed ora anche la kelebe dell'*Ashmolean Museum* in *Journal of Hell.* St., 1905, p. 65). Come si è notato, l'intrusione di elementi accessorî si ha nella idria americana prima, nei frammenti di Pietroburgo poi. Ulteriori esempi della stessa scena della uccisione di Argo ampliata mediante l'aggiunta di altri personaggi ci sono dati e dal più recente cratere assai noto di Ruvo (*Mon. d. Inst.*, v. II, t. 59) e dalla tarda pittura apula assai restaurata su vaso viennese (*Arch. Zeitg.*, 1873, t. 15) ove il grande numero di personaggi di fantasia aggiunti ottenebra la visione netta del soggetto a cui la pittura allude: la domanda di Ermete ad Argo di liberare Io (1).

(1) Altro esempio bellissimo di adattamento mediante aggiunta di altre figure accessorie di una scena con contenuto relativo a pochi personaggi a grandi superfici di vasi ci è dato dal giudizio di Paride riprodotto attorno alle ampie pareti di idrie e crateri. L'elenco seguente di vasi ci fa vedere questo processo di adattamento dai primi tentativi sino al perfetto scioglimento del problema: 1ª idria della collezione Spinelli (*Roem. Mitth.*, 1887, t. 11, 12), 2ª idria di Palermo (Gerhard, *Apul. Vasenb.*, t. D. 1), 3ª idria di Berlino (Gerhard, op. cit., t. C, 1), 4ª idria di Carlsruhe (Furtwaengler e Reichhold, *Gr. Vasen*, t. 20), 5ª cratere a campana di Vienna (*Wiener Vorleg.*, S. E, t. 11), 6ª cratere a calice dell'Eremitaggio (*C. R., Atlas*, 1861, t. III, 1, 2). Al contrario del Von Duhn (*Röm. Mitth.*, 1887, p. 264), che per l'idria Spinelli asserì essere nella sua pittura riuniti due momenti della vita di Paride, credo di vedere nell'aggiunta delle quattro rozze e trascurate figure attorno alla scena del giudizio un complemento decorativo per la lunga fascia da decorare con figure attorno all'idria. Il pittore di questa idria Spinelli pel problema suddetto di adattamento non ha saputo trovare una giusta soluzione

Di sopra ho usato la espressione di vacca Io. Ora è noto che l'Engelmann, seguito in ciò da Hoppin (1), è d'avviso che i monumenti rappresentanti questo personaggio sotto forma intieramente di animale debbano essere anteriori alla esecuzione del *Prometeo*

---

ed ha pertanto dovuto ricorrere a riempitivi che gli potevano essere forniti dal repertorio di figure note presso i ceramisti. Egli ha aggiunto quattro figure, due femminili e due maschili, delle quali ultime una ha il solito schema delle figure ammantate, l'altra, in vista all'eroe della scena, ha assunto un vestito orientale. La stessa cosa si può ripetere per l'altra idria di Palermo, ma qui il ceramista ha saputo dare una importanza più che di semplice decorazione alle figure del lato posteriore perchè l'Eros e la Nike che tra di esse appariscono ben possono esprimere un legame un po' più intimo coi personaggi della scena principale. Nelle figure accessorie dell'idria berlinese, ove la composizione diventa più libera, più pittoresca, si è voluto esprimere chiaramente mediante attributi quale genere di personaggi è stato riprodotto: alla scena del giudizio assistono Artemide ed un uomo barbuto (Zeus), Apollo e Ganimede (giovinetto troiano). Ma, e per la scelta di queste figure (all'in fuori, come si vedrà, di Zeus) e pel punto di vista artistico sul modo della unione di questi personaggi con la scena del giudizio, la composizione della pittura del vaso berlinese mostra chiaramente che non ancora si è raggiunta una soluzione del tutto definitiva nell'adattamento della rappresentanza del giudizio di Paride sulle spalle di un'idria. Il problema è invece pienamente risolto nell'idria di Carlsruhe; la figura ammantata dell'idria Spinelli diventa proprio Zeus ed il carro di Elios sorge dietro un'altura soprastante al luogo ove al livello diverso stanno i varî personaggi sì da presentare un quadro del tutto armonico e connesso in ogni sua parte. Nel cratere viennese v'ha di più; al carro di Elios è contrapposta Selene che cala. Concepito con più profondo pensiero mi pare infine il giudizio di Paride nel cratere dell'Eremitaggio ove la scena è divisa in due piani. In terra avviene il giudizio coi personaggi che fin dalle più antiche rappresentanze vi prendono parte e con le figure seguaci di Ebe e di Eros. Nel piano celeste non più Elios e Selene sono contrapposti, ma tra due quadrighe condotte da Iride e da Nike, Temide ed Eride (la quale ultima di mezzo busto appare minacciosa nell'idria di Carlsruhe), incontratesi, già sono in colloquio per ciò che sotto succede, mentre Zeus dietro la quadriga di Temide in disparte, pur esteriormente essendo quasi un membro accessorio e trascurabile, tuttavia è qui riportato in atteggiamento quale si conviene ad un alto e vigile spettatore all'avvenimento foriero di sì infinita guerra (si osservi la forte analogia col principio delle Ciprie).

(1) Hoppin ammette tuttavia che, essendo l'arte conservatrice, una radicale introduzione di una ragazza in luogo di una bestia non poteva essere subito generalmente accettata.

eschileo il quale, trasportando sulla scena il personaggio di Io, avrebbe dato occasione a tralasciare il corpo bovino ed a trasformare Io in una *Βούκερως παρθένος*. Il *Prometeo* adunque, presumibilmente negli anni tra il 471 ed il 468 (1), sarebbe stato di assai grave importanza per lo sviluppo della figura di Io nell'arte figurativa.

Uno stadio breve ed intermedio tra la forma intieramente bestiale e quella di donna cornuta per l'Engelmann è rappresentato in un luogo delle *Supplici* di Eschilo (2) e per l'arte figurativa dalla oinochoe di Boston dallo stesso Engelmann riprodotta (*Jahrb. d. Inst.*, 1903, p. 39, fig. 1) e di fabbrica apula.

Ora il nostro frammento mostra Io con corpo bestiale, ma purtroppo non ci è dato di sapere se sul vaso intiero tutta la figura fosse di vacca o se al corpo bestiale fosse adattato un capo umano. Ad ogni modo il detto frammento è una prova contro l'asserzione dell'Engelmann del pronto influsso del *Prometeo* nell'arte, perchè, anticipo fin d'ora il mio giudizio cronologico, esso frammento appartiene ad un vaso che, secondo verosimiglianza, non può risalire ad un'età anteriore al 460 o al 465 al massimo.

Ma sono di avviso che nel vaso di cui sono parte i frammenti di Pietroburgo Io fosse rappresentata con corpo del tutto bovino. Sopra ho notato come, nonostante un aspetto assai più lodevole artisticamente, la pittura dei frammenti si unisca in modo stretto a quella dell'idria di stile severo. Chiaro mi pare il collegamento per quello che riguarda la morte di Argo presso il valente ceramista dei frammenti con lo schema quale ci è noto e dalla detta idria e, sebbene con varianti ed in direzione inversa, dalla oinochoe napoletana, dal tondo Pizzati, dalla kelebe di Oxford (3). Potrebbe solo ammettersi che il ceramista dei frammenti avesse espresso in modo totalmente nuovo e diverso da vasi anteriori di dieci anni o poco più la figura di Io, qualora nel brevissimo spazio di tempo tra i vasi di stile severo testè citati ed i frammenti fosse avvenuto tale mutamento nella concezione di

(1) Wilamowitz, *Hermes* XXI, 611, n.

(2) V. 568 e 569.

(3) Si potrebbe aggiungere anche lo stamno viennese ove il gruppo di Ermete ed Argo ricorda quello dei vasi citati, ma dove Io è per errore sotto forma di toro.

essa figura nello sviluppo verso forme parzialmente umane da essere subito accolto dall'arte figurativa. Una prova di tale mutamento vuol vedere l'Engelmann nei versi delle *Supplici*, versi che, secondo lo stesso dotto, avrebbero avuto per fondamento l'analoga figura artistica di mostro mezzo bovino e mezzo umano il quale, analogamente alla forma di Acheloo, sarebbe stato creato sotto influsso di forme dell'Oriente.

Ma ora è stato dimostrato da Alfredo Koerte (1) che la esecuzione delle *Supplici* deve cadere negli anni 481 e 480 in età pertanto contemporanea ed anche anteriore ai vasi citati poche righe sopra, i quali tutti rappresentano Io in forme totalmente bovine.

Si deve osservare inoltre che un passo solo, come nota A. Koerte, delle *Supplici* ci dà Io sotto la mostruosa forma mista, mentre costantemente in detta tragedia questo personaggio è considerato come vacca, ed è pertanto poco plausibile che un passo solo di una tragedia sia stato di così grave momento da influire sulla concezione artistica di un dato personaggio.

Per di più il racconto nelle Supplici di ciò che succede ad Io nella valle del Nilo (v. 310 e seg.) concorda col parallelo racconto eschileo del Prometeo (v. 846 e seg.): ora nella valle del Nilo appunto la dea Iside era venerata con l'aspetto eguale del tutto a quello di Io sotto forma di donna cornuta (2), e già per questo mi pare meno probabile in Egitto l'apparizione di Io con figura mostruosa mezzo bovina e mezzo umana, quale l'Engelmann vorrebbe vedere nei versi delle *Supplici*, che non quella umana cornuta.

E questo sarebbe comprovato da una testimonianza monumentale, dalla pelike Spinelli (Engelmann, art. cit., pp. 46 e 47, figg. 3 e 4) ove è appunto rappresentata la fine del lungo errare di Io nel momento in cui essa è toccata da Zeus ed è in aspetto di donna cornuta. Ora questa pelike Spinelli per lo stile della sua pittura non può essere ritenuta posteriore, anzi si palesa

(1) *Die Entstehungszeit der Hiketiden des Aischylos*, p. 289-300 delle *Mélanges Nicole*. Debbo alla gentilezza del prof. Gustavo Koerte di essere stato informato di questo articolo e di averlo potuto leggere.

(2) Erodoto, II, 41. Epafo è poi identificato col bue Api presso lo stesso Erodoto (II, 153; III, 27, 28).

contemporanea ai frammenti di Pietroburgo che avrebbero serbato ancora la figura bovina di Io.

Eschilo ha contribuito col suo *Prometeo* a togliere questa discordanza della figura di Io nei due momenti di sua vita, e l'aspetto di fanciulla cornigera applicato a questo personaggio resta fissato nella posteriore arte figurativa anche quando esso è rappresentato sotto la custodia di Argo.

Ma si potrebbe obbiettare che la forma mista appare su un monumento, nella oinochoe apula del museo di Boston già citata ove Io è rappresentata sotto forma ambigua (1). Ma per la sua tesi l'Engelmann è costretto a porre questa oinochoe in un'epoca piuttosto remota in un'età anteriore al 471-468 (anni del *Prometeo*) ed a collocare accanto all'idria di *Bryn Mawr College*, che, in seguito alle scoperte della macerie persiana dell'acropoli ateniese ed alle ricerche di Hartwig sulla ceramica di stile severo, non può essere ritenuta di molto anteriore al 470, questa oinochoe che, pur essendo d'imitazione apula, palesa uno stile tanto più sviluppato di quello dell'idria (2).

Naturalmente il pittore apulo della oinochoe era in ragione di dipendenza da un modello attico che si può ammettere contemporaneo o di poco posteriore ai vasi che ci danno l'intiera forma bovina di Io, e si deve forse al capriccio di esso pittore o al desiderio di rendere più chiaro per la sua clientela il soggetto della morte di Argo, la cui pluralità di occhi non è riprodotta, e forse anche alla mancanza di gusto artistico, se ha voluto indicare l'antica sacerdotessa di Era trasformata in giovenca con aggiungere una testa femminile umana ad un corpo bovino.

La pittura del noto cratere ruvestino è stata posta anche assai di recente (3) in relazione con l'arte polignotea; il fatto invece che i

(1) Si potrebbe aggiungere, come fu aggiunta dall'Engelmann, una terracotta siciliana di Carlsruhe (Kekule, *Terracotten von Sicilien*, t. 49, 1 = Roscher, *Lexikon*, v. II, col. 279); ma il corpo bovino attaccato alla protome femminile cornuta è opera di un restauratore, il quale tuttavia per l'Engelmann avrebbe restaurato bene. La esecuzione di questa terracotta non permette poi di farla risalire ad epoca anteriore al 470 a. C.; tutt'altro, essa è opera del IV secolo avanzato.

(2) Cosi nell'*Arch. Anz*, 1901, p. 167, n. 21 è stata ritenuta come imitata da vaso attico della metà del V secolo.

(3) Rizzo, *Mon. dei Lincei*, v. XIV, p. 12. In altro suo scritto (*Studi*

frammenti nostri con Io con corpo bestiale appartengono circa al 460 a. C., al tempo in cui, come è presumibile, fu specialmente attivo il grande Polignoto, ritengo che faccia escludere totalmente la derivazione di esso cratere da un modello dell'arte polignotea. E ad accentuare vieppiù la distanza tra questo cratere ed i vasi a cui si collegano, come si vedrà, i nostri frammenti, distanza che il Rizzo vuol restringere a solo poco più di dieci anni [1] è destinata specialmente la seconda parte di questo mio articolo contenente osservazioni d'indole prettamente stilistica.

Debbo peraltro fare menzione di un ultimo vaso con la morte di Argo in cui si è mantenuto lo schema e di Ermete e del *παν-όπτης* noto a noi dalla maggioranza dei vasi: cioè la kotyle del museo di Atene [2] (Engelmann art. cit., pp. 48 e 49, figg. 5 e 6) pertinente alla ceramica locale beotica (v. nota in appendice p. 138).

***

Sopra ho detto che le nobili figure dei frammenti di Pietroburgo hanno l'eguale altezza di quelle componenti l'amazzonomachia attorno il ventre della nota anfora a volute del museo di Napoli (Furtwaengler e Reichhold, op. cit., t. 26-28), ed appunto ad una grandiosa anfora a volute gemella più che ad un vaso di forma diversa sono convinto che essi frammenti dovevano appar-

---

archeologici sulla tragedia ed il ditirambo, nella *Rivista di Filologia classica,* 1902, p. 501) il Rizzo erroneamente, come notò l'Engelmann, ha voluto sostenere la derivazione della pittura ruvestina dal ditirambo, mentre nel ditirambo di Bacchilide (XVIII, ed. Blass, v. 16) Io è chiamata *χρυσέα βοῦς.*

[1] *Mon. dei Lincei,* v. XIV, p. 49. Il Rizzo per la cronologia dei vasi segue le vedute del Milchhoefer (*Jahrb. d. Inst.*, 1894, *Zur jüngeren attischen Vasenmalerei,* pp. 57-82).

[2] Qui manca la figura di Io ed invece sono un flautista ed un Sileno danzante. Di tale mancanza ha voluto vedere la ragione l'Engelmann nel fatto della dipendenza di questa pittura da un mimo, dipendenza meramente ipotetica e non avvalorata da alcuna ragione. Io non è rappresentata perchè nel mimo, non essendovi nessuna necessità di far parlare questo personaggio, essa aveva mantenuto la sua forma intieramente bovina! Così viene spiegata la mancanza di Io nella pittura di un tardo ed ignorante ceramista. Ed allora la mancanza di Io nella pittura arcaica della morte di Argo su pelike del Louvre (*Mon. d. Inst.*, v. II, t. 59, 5)?

tenere (1). Ed allora a chiunque è un po' famigliare coi prodotti dell'industria ceramica attica verrà fatto di porre i nostri frammenti in una serie nobilissima di anfore a volute che, raccolte dal Robert (2) e dal Furtwaengler (3), formano un gruppo in sè omogeneo dovuto all'arte attica in un brevissimo periodo di tempo. Gli esempi noti di questo gruppo credo pertanto opportuno raccogliere:

1) Da Altamura, museo britannico, *Brit. Mus. Cat.*, v. III, E, 469; sul collo: partenza di Trittolemo ed incoronazione di un citaredo; sul ventre: gigantomachia (Heydemann, *Gigantomachie auf einer Vase aus Altamura*, 1881).

2) Da Gela, museo di Palermo, amazzonomachia (in parte edita presso Furtwaengler e Reichhold, op. cit., testo, S. I, pp. 125, 128-128, 132).

3) Da Ruvo, museo di Napoli, n. 2421 (Heydemann); sul collo: inseguimento di una giovine e lotta di Peleo e Tetide; sul ventre: amazzonomachia (l'ultimo disegno è del Reichhold, op. cit., t. 26-28).

4) Da Bologna, museo di Bologna; sul collo: centauromachia ed Eracle presso Folo; sul ventre: scene della Iliuperside (*Mon. d. Inst.*, v XI, t. 14-15).

5) Da Bologna, museo di Bologna; sul collo: inseguimento di una giovane e sacrifizio; sul ventre: Elena e Menelao, Etra coi Teseidi e quadriga con due guerrieri (*Mon. d. Inst.*, v. X. t. 54, 54*a*).

6) Da? Louvre; sul collo: partenza di Trittolemo e caccia ad una cerva; sul ventre: commiato di guerrieri e combattimento. (Millingen, *Ancient uned. mon.*, v. I, t. 20-24).

7) Da Ruvo, Halle, frammenti che si riferiscono al rapimento delle Leucippidi (Robert, *Marathonschlacht*, pp. 56-57).

Si deve poi aggiungere:

8) Da Bologna, museo di Bologna; sul collo: scena di simposio; sul ventre: amazzonomachia (Pellegrini, *Di alcuni vasi con rapp. di Amazzoni.*

(1) Il Pridik mi scrive che il diametro interno del vaso alle spalle misura cm. 49,2, l'esterno cm. 50,6.

(2) *Marathonschlacht*, p. 55; *Mon. dei Lincei*, v. IX, p. 24.

(3) Testo alla *Gr. Vas.*, S. I, p. 131 e seg. — Rimando al testo del Furtwaengler (op. cit., S. II, p. 4) per le osservazioni riguardo al legame che unisce, per ciò che spetta a forme tettoniche del vaso, l'anfora dell'amazzonomachia ruvestina, l'esempio più chiaro di queste anfore, con le antecedenti François ed aretina (*Gr. Vas.*, t. 61, 62, attribuita a Smicro da Gaspar in *Mon. et Mém. Piot*, 1902, p. 28 e seg., a Smicro o ad Eufronio dal Furtwaengler) e con la posteriore anfora di Talos. È singolare poi osservare il modo col quale fu trattato sull'anfora aretina il tema dell'amazzonomachia tanto preferito nella ceramica attorno la metà del V secolo e non più applicato ad Eracle, ma a Teseo o ad Achille.

Atti e Memorie della Dep. di storia patria per le Romagne, S. III, v. XXI, t. 2) (1).

Ed invero lo stile dei nostri frammenti in modo così manifesto presenta analogie vivissime ed innegabili con quello delle pitture dei vasi testè citati in nota che mi pare inutile insistere su questi facili confronti tra i frammenti ed i vasi. Il nostro Ermete non pare forse una delle figure di Greci combattenti con petaso dell'anfora ruvestina?

E la figura di Era non fa sorgere impellente il confronto con quella di Elena su anfora bolognese? Si deve aggiungere che il Posidone del frammento nell'attitudine sua è del tutto eguale all'Apollo sull'anfora bolognese con l'inseguimento di Elena.

Ma se si pongono questi frammenti di Pietroburgo nella serie delle anfore a volute, ad ognuno apparirà la grande importanza del rinvenimento di frammenti, adorni secondo questo indirizzo di arte attica, nella lontana Crimea, prova ulteriore del già iniziato commercio tra l'Attica e le regioni del Bosforo cimmerio, commercio che giunge a tanta importanza nel secolo IV (2).

(1) Si potrebbe aggiungere un'altra anfora la quale tuttavia non paleserebbe tutti i caratteri stilistici delle anfore suddette; è l'anfora a volute dell'*Ashmolean Museum* in Oxford, edita in *Journal of Hell. St.*, 1901, t. I, e rappresentante ΖΕΥΣ, ΗΕΡΜΕΣ, ΕΠΙΜΕΘΕΥΣ, ΠΑΝΔΟΡΑ. Vi è la scritta di *Αλχίμαχος καλός*, sul quale Alchimaco si v. Klein (*Vasen mit Lieblingsnamen*, p. 165). Le orribili riproduzioni dell'anfora londinese con Aiace e Cassandra (Rochette, *Mon. inéd.*, v. I, t. 60 da cui *Arch. Zeitg.*, 1848, t. 14, 2 ed Overbeck, *Her. Bildwerke*, t. 27, n. 4) non sono base sicura, perchè essa anfora sia posta col Furtwaengler nella suddetta serie. — Al museo di Bologna, come provenienti da necropoli felsinee si notano altre anfore a volute appartenenti a questa serie; solo una di esse è edita da Zannoni (*Gli scavi della Certosa di Bologna*, t. 135, figg. 1-6); ma, come per quasi tutti i monumenti pubblicati in quest'opera, la riproduzione colà offerta è senza valore alcuno. Essa anfora ci offre da un lato le tre divinità apollinee in scena di libazione. Si aggiungano le anfore con le seguenti scene: Achille che si arma alla presenza di Tetide, di sette Nereidi, di Nereo (*Museo italiano*, v. II, p. 37), Borea ed Orizia e sette donne fuggenti da Eretteo (id., pp. 19, 20), centauromachia con episodio di Ceneo (id., p. 11), frammenti di Dioniso, di un uomo, di Sileni, di Menadi (id., pp. 39, 40, sei frammenti bellissimi riferibili con verosimiglianza alla scena di Efesto ricondotto all'Olimpo).

(2) Riguardo agli sbocchi principali del commercio ceramico attico in questo periodo si veda l'articolo citato del Pellegrini, p. 7 e seg.

Già il Furtwaengler ha osservato come non tutte le anfore di questa serie siano all'identico livello stilistico e però cronologico e per di più è noto che accanto a queste anfore a volute altri vasi di altre forme sono stati posti dallo stesso Furtwaengler e dal Robert (1).

Certo la più antica opera di tutta la serie è, come ebbe a notare il Furtwaengler, quella che ci offre attorno al ventre la scena di gigantomachia; questa, per quanto si può capire dalla riproduzione di Heydemann, quasi quasi si accosta ai vasi di stile severo, e basti a tal scopo osservare il rendimento delle barbe e dei capelli, il disegno dell'occhio, lo schematismo nelle pieghe dei vestiti. Maggiore omogeneità presentano tra di loro le altre anfore sì da ascriverle alla medesima fase artistica, sebbene qualche differenza si possa percepire (2) e sebbene la singolare anfora edita dal Pellegrini con amazzonomachia, sulla cui importanza rimando alle giuste osservazioni di questo dotto, si palesi di disegno più recente della maggioranza delle altre anfore (3).

È noto che il Robert (4) pose tra lo stile severo e questo gruppo di anfore l'opera dei due pittori di stamni, Ermonatte e Polignoto. Negando fin d'ora le grandi affinità tra questi due ceramisti ed anzi giudicando le opere del secondo più recenti di quelle di Ermonatte non solo, ma di quelle della serie di anfore a volute, credo che all'incontro un'affinità disegnatoria, tale da dedurne una identità di cronologia, colleghi la gigantomachia di Altamura con le pitture di Ermonatte.

Lo stamno Faina di Orvieto (*Arch. Ztg.* 1878, t. 12) e la pelike viennese con la sfinge (*Mon. d. Inst.*, v. VIII, t. 45) di questo ceramista palesano invero lo stesso stadio artistico dell'anfora di Altamura, già una espressione della figura che, pur

(1) Si veda pure Milchhoefer, *Zur jüngeren attischen Vasenmalerei* (*Jahrb. d. Inst.*, 1894, p. 77, n. 44 e 45).

(2) Il Furtwaengler avvicina l'amazzonomachia geloa all'anfora con Iliuperside, quella ruvestina all'anfora con l'incontro di Menelao ed Elena e crede anteriori i due primi vasi agli altri due. Posteriori per me sarebbero i frammenti di Pietroburgo che daterei pertanto verso il 450, e questo in base specialmente al disegno dell'occhio qui reso più di profilo che nelle opere antecedenti.

(3) Pellegrini, op. cit., p. 25 e seg.

(4) *Mon. dei Lincei*, v. IX, *Sopra i vasi di Polignoto.*

non essendo più quella dei grandi pittori di tazze del periodo persiano, ha mantenuto ancora molto di essa. È la stessa espressione che si può scorgere in pitture di altri stamni che pertanto con probabilità possono essere riferiti ad Ermonatte e cioè uno con nascita di Atena (1) (a Londra, Gerhard, *Auserl. Vasenb.*, t. 4), un secondo con Menadi contro Orfeo (Gerhard, op. cit., t. 156; si confrontino le Menadi con le donne fuggenti sullo stamno Faina), un terzo infine con lo stesso soggetto (al Louvre, *Mon. d. Inst.*, v. IX, t. 30) (2).

Ma, se cronologicamente il vaso di Altamura e queste opere di Ermonatte stanno all'identico livello, noi vediamo che al primo sussegue il gruppo nobilissimo delle anfore a volute con caratteri tutti particolari, alle seconde invece col Furtwaengler si può accordare come sviluppo ulteriore il cratere del museo di Villa Giulia da Faleri con le ragazze che eseguiscono un *παρθένιον* (*Gr. Vasenmalerei*, t. 17, 18, testo. S. I°, p. 81) con disegno che palesa una mano diversa da quella degli autori di dette anfore, la mano di un pittore che, pur essendo abile e coscienzioso nel rendere le figure umane, non mostra arditezza e vivacità di motivi e di composizione, la mano infine di un pittore il cui carattere combina del tutto con quello a noi noto di Ermonatte. E però le opere a noi note di questo ceramista, non tanto lontane da quelle di stile severo (3), ammettendo che l'epoca dei grandi pittori di tazze si sia estesa per tutto il primo quarto del V secolo, ritengo

(1) Già dal Winter (*Die jüngeren attischen Vasen*, p. 23) avvicinato ad Ermonatte.

(2) Di poco anteriore a questi vasi sarebbe lo stamno di Würzburg (*Arch. Ztg.*, 1883, t 12) con la morte di Ipparco, ove la figura di Armodio ben palesa di essere inspirata dall'originale della statua napoletana (477 a. C.). Lo stile vi è ancora severo e la testa di Armodio è simile a quella di Achille sulla nota tazza policroma di Eufronio. Probabilmente questo stamno è di poco posteriore al 475.

(3) Pel suo carattere conservatore delle forme e dei motivi l'opera di Ermonatte si può collegare a quella antecedente di Duride definita dal Furtwaengler (*Gr. Vas.*, testo, S. I, p. 114) con le parole: *bei ihm* (Duride) *ist alles ordentlich und sauber; allein Geist, Feuer und Schwung fehlen ihm.* Si confrontino le Nereidi dello stamno Faina con le Nereidi della tazza di Monaco (*Gr. Vas.*, t. 24), i Tebani della pelike viennese con gli Achei della tazza viennese (*Gr. Vas.*, t. 54).

che nei quindici anni appunto prima del 460 circa (cratere di Faleri) debbano essere poste.

Quasi contemporaneità con l'anfora di Altamura mi pare che presenti la tazza monacense di Tityos (Furtwaengler e Reichhold, op. cit., t. 55) che parecchio ancora ritiene dello stile severo (1); tuttavia le sue figure mostrano alla pari di quelle della gigantomachia citata un passaggio ad un disegno meno schematico. La tazza di Tityos, seguendo il Furtwaengler (2), si collegherebbe con una serie di tazze che dalla policroma berlinese della officina di Eufronio (Hartwig, *Meisterschalen*, t. 51-52), andrebbe fino a quella di Pentesileia di Monaco (*Gr. Vas.*, t. 6) gruppo che si dovrebbe ad un solo artista, al maestro della tazza di Pentesileia, e che, in base al nome di *Γλαύχων* in alcune di queste tazze lodato, si dovrebbe porre nel decennio tra il 470 ed il 460.

Consento nella determinazione cronologica di tutte le tazze citate dal Furtwaengler, ma non consento nel vedere in esse l'opera di un solo artista. Ed invero come si spiegherebbe in questo caso quell'assenza di *πάθος* laddove si richiederebbe che fosse espresso, cioè nei frammenti con la morte di Orfeo (*Journal of Hell. St.*, 1888, t. 6) (3) accanto a quella viva espressione degli intimi sentimenti dell'animo per cui sono veramente degne di essere ammirate le tazze di Tityos e di Pentesileia?

Anello di congiunzione tra l'anfora di Altamura con la tazza di Tityos e le due anfore con amazzonomachia di Napoli e di Palermo ci rappresenterebbe la preziosa tazza di Pentesileia sul cui alto valore artistico non ho che da rimandare alle osservazioni del Furtwaengler nel testo della sua pubblicazione. Dopo essa tazza, e ciò è sfuggito al Furtwaengler, non già al Klein in un suo vecchio lavoro (4), si deve porre quella del Louvre con Aiace e Cas-

(1) Un antecedente della tazza di Tityos e dell'anfora di Altamura nello stile severo dell'ultima fase sarebbe dato dal vaso di Berlino (Gerhard, *Etr. und Kamp. Vasenb.*, t. VI, VII) col rapimento di Arianna da parte di Dioniso.

(2) Testo alla *Gr. Vas.*, S. I, p. 283 e seg.

(3) Questi frammenti ci offrirebbero un esempio dell'esaurimento dello stile severo, esaurimento manifestatoci e dalla kelebe di Villa Giulia con Iliuperside e da numerose kelebai di varia provenienza (si v. le mie *Brevi osserv. sul ceramista attico Brigo*, p. 64).

(4) *Ann. d. Inst.*, 1877, pp. 246-267.

sandra (*Ann. d. Inst.*, 1877, t. IV). Sebbene la pubblicazione di questa pittura non sia di certo esatta, pure essa rende sempre abbastanza manifesta la piena del sentimento che anima quelle figure allo stesso modo di quelle della tazza di Pentesileia alla quale credo che sia di qualche anno posteriore.

Le tre tazze di cui ho fatto ora menzione appartengono al gruppo di vasi da porre allo stesso livello stilistico della serie delle anfore a volute; di essi vasi faccio seguire in nota l'elenco mettendo accanto a ciascuno di essi i nomi dei dotti che hanno riconosciuto la loro pertinenza alla fase della ceramica attica di cui qui faccio cenno (1).

Ed a questi vasi ne aggiungo altri, senza tuttavia pretendere

(1) 1. Stamno; da S. Agata de' Goti. Napoli. Eracle e Dessameno (ultimamente riprodotto nei *Mon. dei Lincei*, v. IX, p. 10, fig. 2 (Robert).

2. Frammenti di stamno; Berlino. Centauromachia. *Arch. Ztg.*, 1883, t. 17 (Milchhoefer, Robert, Furtwängler).

3. Cratere di Bologna. Museo di Bologna. Amazzonomachia. Furtwängler e Reichhold, op. cit., t. 75-76, (Pellegrini, Furtwängler).

4. Cratere; dall'Italia meridionale. Louvre. Monomachia di Achille e Memnone e Filottete ferito. Millingen-Reinach, *Peintures des vases*, t. 49-50 (Robert, Furtwängler).

5. Cratere; già Campana. Eremitaggio. Quadriga con due guerrieri ed un uomo, scena di libazione. *C. R. Atlas*, 1874, t. 5, (Furtwängler).

6. Idria; da Capua. Museo britannico. (*Brit. Mus. Cat.*, v. III, E, 170). Apollo insegue una donna *Mon. d. Inst.*, v. IX, t. 28 (Milchhoefer, Robert).

7. Idria; da Capua, ove? Ermete, Apollo, Artemide, Latona. *Mon. d. Inst.*, v. IX, t. 17, 1, (Robert).

8. Idria; da Capua, ove? Borea ed Orizia. *Mon. d. Inst.* v. IX, t. 17, 2. (Robert).

9. Tazza; da Vulci. Monaco. I. Apollo, Tityos, Gea. Furtwängler e Reichhold, op. cit., t. 55 (Furtwängler).

10. Tazza; da Vulci. Monaco. I. Achille e Pentesileia. Furtwängler e Reichhold, op. cit., t. 6 e t. 50, 1-3 (Furtwängler).

11. Lekythos; da Gela. Già coll. Navarra in Terranova. Amazzone Benndorf, *Griech. u. Sicil. Vasenb.*, t. 46, 2 (Furtwängler).

Escludo da questo elenco l'anfora del Louvre con Apollo e Tityos, messa già qui dal Milchhoefer, non apparendo dalla sua riproduzione, certo inesatta (*Mon. d. Inst.*, 1856, t. 10, 2) le particolarità del nostro gruppo di vasi. La tazza di Tityos è certo il più antico vaso della serie, dopo porrei lo stamno di S. Agata (n. 1), mentre tra i più recenti sarebbero da porre i frammenti con centauromachia (n. 2), il cratere dell'Eremitaggio (n. 5), la lekythos di Gela (n. 11).

di riuscire a dare un elenco compiuto di tutto questo gruppo ceramico, dovendomi basare spesso su cattive riproduzioni (1):

1. Cratere, già coll. Laval. Eremitaggio. Lotta di Dionisio ed un gigante, Menade e Sileno con armatura. *C. R. Atlas*, 1867, t. 6.

2. Idria da Vulci. Inseguimento di Elena da parte di Menelao (2). Des Verges, l'*Etrurie et les Etrusques*, t. 39.

3. Stamno da Gela. *Ashmolean Museum*. Teseo e Reco contro due Amazzoni. *Journal of Hell. Studies* 1904, t. 8.

4. Stamno. Museo gregoriano. Due greci contro un'Amazzone. Gerhard, *Aus. Vasenb.*, t. 16.

5. Anfora, da Capua. Museo Britannico (E, 280). Achille e Pentesileia. *Mon. d. Inst.* v. X, t. 9, 1.

6. Pelike. Museo di Lecce. Polinice offre la collana dell'Armonia ad Erifile. Furtwängler e Reichhold, op. cit., t. 66.

7. Kelebe, già Campana. Louvre. Centauromachia. *Ann. d. Inst.*, 1860, t. 1.

8. Kelebe. Vienna. Centauromachia. Laborde, *Vases Lamberg*, v. I, t. 36. La pittura è identica a quella pure su kelebe riprodotta presso Millingen, *Vases Coghill*, t. 40 per la cui autenticità S. Reinach (*Répertoire*, v. II, p. 14) esterna dei dubbi.

9. Lekythos, centauromachia, presso Millingen, *Vases Coghill*, t. 35, 2.

10. Coperchio di tazza, da Locri. Napoli. Peleo e Tetide, *Mon. d. Inst.* v. I, t. 37.

11. Tazza, già Campana. Louvre, I. Aiace e Cassandra, *Ann. d. Inst.*, 1877, t. N.

12. Frammento di anfora o di pelike. Nascita di Erittonio ed apertura della cista da parte delle Cecropidi. *Jahrb. d. Inst.* 1896, pp. 189/190 (3).

---

(1) Così è incerto il mio giudizio su questi vasi: stamno da Vulci, all'Eremitaggio col congedo di Amfiarao da Erifile (*Mon. d. Inst*, v. III, t. 54) idria del Louvre con la scena di Peleo che sorprende Telide (*Mon. d. Inst.* v. I, t. 7), idria di Palermo con Zeus e Semele (*Arch. Ztg.*, 1870, t. 31, 1) cratere della coll. Biscari a Catania con scena relativa a Perseo (Millin-Reinach, *Vases antiques*, v. II, t. 3, 4), una riproduzione presso Tischbein, (*Coll. of Engravings*, v. IV, t. 41 = Reinach, *Répertoire*, v. II, p. 330, 1) di Ermete che afferra Erse in modo da riprodurre esattamente la pittura di una kelebe da Camarina (edita da Orsi in *Mon. dei Lincei*, v. XIV, t. 50).

(2) Come nella notissima brocca del Vaticano (Museo Gregoriano, v. II, t. 5, 2) Menelao lascia cadere la spada e fra gli sposi è la dea Afrodite. Elena poi è una figura quasi eguale a quella dello stesso personaggio sull'anfora a volute bolognese, e comune a questi due vasi è la figura di Apollo.

(3) Tra questi dodici vasi il frammento sarebbe il più antico e più recente di tutta la tazza n. 11. Affini, ma palesanti un disegno sotto certi punti

In tal modo ritengo che si debba aumentare la serie di questi magnifici prodotti di ceramica, magnifici non solo per lo stile grandioso non scevro di tratti di arcaismo in cui le loro pitture sono espresse, ma anche per la bellezza delle forme tettoniche, degli ornamenti decorativi distribuiti con gusto squisito sulle parti di ciascun vaso, della intera composizione delle pitture ottimamente adattata alla superficie da doversi adornare, della diligenza con cui sono rappresentati i minimi e ricchi particolari.

Già è nota la perfetta corrispondenza di stile, sì da concludere ad una contemporaneità di esecuzione, tra le pitture di questi vasi e le sculture del tempio di Zeus ad Olimpia (1), onde la considerazione di tale corrispondenza, unita alle altre riguardo allo sviluppo dello stile severo della pittura vascolare, induce a ritenere questo gruppo di vasi uscito da una o più officine attiche (2) negli anni 465 o poco più in su ed il 450 circa.

---

un po' diverso sarebbero i dipinti di due kelebai bolognesi: uno con Eracle accolto in Olimpo (*Mon. d. Inst.*, v. XI, t. 19), l'altro più antico in cattivo modo edito presso Zannoni (*Scavi della Certosa*, t. 79, f. 3), con la morte di Egisto.

(1) Il Curtius fu il primo a notare tale affinità a proposito del frammento di stamno con centauromachia (*Arch. Ztg.*, 1883, p. 347).

(2) Non più, come nel periodo della ceramica di stile severo, si hanno forti ed indipendenti individualità come sarebbero i grandi pittori di tazze; ma rari si fanno i nomi dei ceramisti le cui opere in realtà poco o nulla differiscono dalla maggioranza delle opere anonime. Ai gruppi che si possono collegare a vari e distinti ceramografi, succedono i gruppi di vasi eseguiti secondo determinati indirizzi, indirizzi che, con le dovute trasformazioni di stile, si mantengono attraverso il secolo V. Ancora più anonima diventa nel secolo successivo la produzione ceramica con aspetto maggiormente uniforme. A questo processo di annullamento delle personalità artistiche si accompagna l'apparizione sempre più frequente di opere lontane da quella ἀκρίβεια di cui belli e numerosi esempi ci offrono i pittori a figure nere e i pittori di tazze. Così in un medesimo vaso, nella tazza di Pentesileia, accanto alla magnifica pittura dell'interno si hanno le figure dei lati esterni espresse in modo negligente e tutt'altro che lodevole. E così accanto alle belle anfore a volute ed ai crateri a calice accurati nel disegno (in taluni tuttavia appare la fretta nel comporre) si hanno altri vasi decorati in modo del tutto trascurato, kelebai e crateri a campana (noto alcuni usciti dalla necropoli di Camarina editi da P. Orsi in *Mon. dei Lincei*, v. XIV ed anche il cratere a campana edito dal Rizzo, *Mon. dei Lincei*, v. XIV, t. 4,

Anche qui, come negli stadii precedenti della pittura ceramica attica, lo scopo principale delle figure rappresentate è quello di coprire il meglio armonicamente possibile le varie parti del corpo del vaso ed a concorrere a raggiungere questo fine insieme coi puri ornati. Ed invero, pur mutando la forma prediletta della tazza nelle forme più voluminose, atte a raccogliere più vaste composizioni, e ciò probabilmente perchè si voleva mantenere il ricordo delle grandi pitture monumentali contemporanee, questa armonia tra forma tettonica e decorazione pittorica si è mantenuta perfetta. Ed alla ragione di questo principio di armonia si debbono i mutamenti nelle figure di un medesimo vaso: così sull'anfora a volute accanto alle tozze figure attorno al collo sono le snelle figure della pittura principale attorno al ventre.

A Polignoto ed alla sua scuola si fa risalire con ragione il metodo d'introdurre nella pittura vari piani in cui sono poste le figure; ora in questo gruppo di vasi è palese il tentativo di mutare, in ragione dell'influsso esercitato dalla pittura monumentale, ciò che sinora si era osservato nella pittura ceramica attica, la positura su una linea sola di tutti i personaggi. Questa introduzione timida da prima, frutto di prove ripetute, ci appare su alcuni vasi, per esempio sui frammenti berlinesi di stamno con gigantomachia, ed in modo non tanto ben riuscito nell'amazzonomachia dell'anfora a volute bolognese.

Ma l'espressione più compiuta di questo adattamento del nuovo metodo di composizione ci è dato dal notissimo cratere di Orvieto del Louvre il quale, sebbene anteriore all'anfora bolognese con amazzonomachia, ci mostra in bel modo risolto il problema (1).

---

ivi giudicato a torto posteriore al cratere a calice da Camarina edito dallo stesso dotto). Le pitture sin qui da me menzionate, essendo espresse con disegno accurato e presentando carattere uniforme tra di loro, possono essere considerate come composte contemporaneamente e condotte secondo un dato indirizzo, indirizzo che, in relazione alla contemporanea pittura di Polignoto denomino polignoteo seguendo l'avviso di altri. Non così spiccatamente polignotea è invece l'altra classe di vasi meno numerosa, quella dei crateri a zone di cui diede l'elenco l'Hartwig (in queste *Mitth.*, 1897, p. 102, n. 1).

(1) *Mon. d. Inst.*, v. XI, t. 38-39. Dal Furtwängler è stato posto accanto all'anfora ruvestina con amazzonomachia; tuttavia il carattere stilistico

Anche in tal caso, come del resto in tutta la ceramica attica, si vede il solito sforzo di coordinare il più armonicamente possibile alla forma del vaso l'ornamento pittorico, ed in tal modo si vede la innovazione polignotea della grande pittura introdursi, adattarsi, assimilarsi al ramo minore dell'arte ceramica.

Inoltre i mezzi di quest'ultima erano assai limitati in confronto di quelli più ricchi della pittura parietaria; qui si poteva far uso di policromia, là invece le figure erano lasciate in rosso su cui si delineavano i vari elementi di esse figure e solo in pochissimi accessorî accedevano come colori sussidiari o il bianco o il violetto. Così nella pittura parietaria si potevano aggruppare insieme varie figure senza che ciò nuocesse alla chiarezza della rappresentazione, il che non poteva farsi se non con prudenza da parte dei ceramisti per tema d'incorrere in difetto di perspicuità. Onde è che, pur essendo dipendenti questi vasi dell'arte polignotea per lo stile, pel modo di rappresentazione a livello diverso, pei motivi delle figure ed anche pel contenuto delle rappresentazioni, nondimeno questi elementi polignotei sono stati adattati ed assimilati dai ceramisti nei loro prodotti in modo così vario ed artistico che essi prodotti non debbono essere considerati come semplici imitazioni, ma come splendidi esempi di un ramo speciale dell'arte attica.

Il metodo di composizione a livello diverso si può osservare non solo nel citato cratere di Orvieto, ma in una serie di vasi che

---

della pittura mi pare un po' diverso da quello della serie suddetta di vasi. È noto poi che il Furtwängler ed il Girard (*Mon. grecs*, 1895, p. 44) hanno posto in relazione con questo cratere la bella kelebe di Orfeo da Gela ora a Berlino (Furtwängler, *Orpheus, attische Vase aus Gela*) la quale ritengo dipinta con disegno un po' più progredito. Ed accanto a questi due vasi altri ne porrei che quì menziono: 1. Stamno del Louvre con Filottete ferito (*Mon. d. Inst.*, v. VI, t. 8). — 2. Cratere a campana con Perseo, Andromeda, Atena (*Arch. Ztg.*, 1852, t. 42). — 3. Anfora, già Pizzati con Eracle tra Ermete ed Atena (Gerhard, *Auserl. Vasenb.*, t. 144). — 4. Vaso da Girgenti, con la uccisione di Tityos (*Ann. d. Inst.*, 1830, t. H). — 5. Idria di Napoli (*Arch. Ztg.*, 1845, t. 29, migliore pubblicazione è in Museo Borbonico, v. II, t. 29); per ciò che essa idria rappresenta sarei incline a seguire il Pottier presso Reinach (*Répertoire*, v. I, p. 357) nel vedervi un frammento di un giudizio di Paride. — 6. Idria del Museo Britannico (E, 169) col mito di Andromeda (Furtwaengler e Reichhold, op. cit., t. 77).

si è voluta riconnettere con l'arte polignotea (1), serie in cui si è voluto porre pure il cratere di Ruvo con la morte di Argo e che si è giudicato anche recentemente (2) non essere tanto lontana pel tempo dell'altra serie di vasi di cui è cenno nelle righe precedenti.

Ed invero questa seconda serie di vasi creduti polignotei, essendo nel disegno meno fedeli traduttori dello stile della megalografia, ma servendo nella composizione a far meglio comprendere le linee generali dei prodotti dell'arte di Polignoto, sarebbe lontana dalla prima della distanza di solo 10 o 15 anni e questo secondo il giudizio del Rizzo (3). Al contrario di questo dotto credo che questa seconda serie di vasi sia più lontana cronologicamente della prima.

Sopra ho notato come per varie considerazioni si debba ammettere che le anfore a volute ed i vasi affini da me citati non possano oltrepassare come limite di tempo in cifra tonda il 450, anno nel quale io porrei la esecuzione delle più recenti pitture della serie. Tra di esse annovero l'amazzonomachia su anfora a volute bolognese, amazzonomachia che, essendo appunto un tema assai in voga nella pittura ceramica di questa età, ci può offrire, insieme con gli esempi a noi giunti dalla tazza di Pentesileia in poi, un gruppo di vasi di egual contenuto dipinti l'uno di seguito all'altro. Nel tempo stesso si può notare come dopo la detta anfora a volute bolognese il tema polignoteo dell'amazzonomachia venga espresso dai ceramisti non più con quella esattezza di particolari e con quella diligenza di disegno che si ammirano nella tazza di Pentesileia e nelle due anfore di Gela e di Ruvo, ma con una certa fretta, col mero intento di raggiungere una bella composizione pittorica senza scrupoloso ed esatto rendimento dei particolari e delle forme. All'anfora a volute bolognese succede il deinos già Forman (Museo Britannico, Furtwaengler e Reichhold, op. cit., t. 58), che ben può essere considerato come esempio di questo decadimento pittorico delle amazzonomachie polignotee e che d'altro lato pel

(1) Robert, *Die Nekyia*, p. 43; *Die Marathonschlacht*, p. 72.

(2) Rizzo, *Vasi greci della Sicilia* (*Mon. d. Lincei*. v. XIV), p. 12 p. 49.

(3) Art. cit., p. 49.

suo stile più sviluppato ben può essere posto, come fu fatto dal Furtwaengler (1), verso il 440 (2).

Questa data del 440 mi serve come punto di partenza per porre con detto deinos in rapporto di cronologia altri vasi. Un confronto tra le figure del deinos e quelle della tazza di Codro mi convince nel dare a quest'ultima e perciò a tutti i vasi che ad essa si collegano per identità di stile (3), una età un po' più recente (4). Sebbene le figure del deinos siano espresse con disegno leggero e rapido e per questo lontano dalla diligente cura con cui sono condotte le figure della tazza di Codro, tuttavia nella nobiltà dei motivi e dell'indirizzo pittorico comune ad ambedue i vasi vedo una quasi contemporaneità di esecuzione. Ho aggiunto la parola quasi perchè, ponendo accanto la riproduzione certamente esatta del deinos con quel poco che con esattezza è stato riprodotto fin ora della tazza di Codro (*Jahrb. d. Inst.*, 1898, l'interno a t. IV[a], parte superiore di Medea a p. 70, d'Egeo a p. 71, di Aiace a p. 71) (5), vedo un profilo più sviluppato sciolto dagli ultimi legami dell'arcaismo nella tazza di Codro ed un rendimento dell'occhio più conforme a verità.

(1) *Gr. Vas.*, testo, S. I, p. 294.

(2) Anteriori al deinos sarebbero lo stamnos del Louvre edito negli *Ann. d. Inst.*, 1867, t. F, ed il cratere già Luynes in Luynes, *Vases*, t. 43, ove il disegno è già sciolto dalle convenzioni arcaiche; non credo pertanto che abbia ragione il Furtwaengler nel porre il cratere Luynes nella serie di vasi di cui è cenno nelle pagine addietro.

(3) Per vasi dipinti nello stile della tazza bolognese rimando all'articolo del Graef, *Die Zeit der Kodrosschale* (*Jahrb. d. Inst.*, 1898, pp. 66 e 67). Tra i vasi qui citati giudico il più antico la tazza dei Niobidi (*Berichte der sächs. Gesellsch.*, 1875, t. III), che ricorda ancora lo stile dei vasi polignotei.

(4) È noto che il Graef, esagerando i risultati dell'articolo già citato dal Milchhoefer, innalzò fin verso il 480, verso il periodo delle tazze di stile severo, la tazza di Codro. Con ragione questo dato cronologico fu oppugnato dal Robert (*Mon. d. Lincei*, 1899, p. 1 e seg.) e con tagliente frase del tutto respinto dal Furtwaengler (testo alla *Gr. Vas.*, S. I, p. 36, n. 2). Ma i pittori di stamni (Ermonatte prima, Polignoto poi) ed i grandi vasi polignotei e lo stesso deinos già Forman che mostrano il normale evolversi di un'arte disegnatoria, debbono forse essere ammassati nel brevissimo intervallo veduto del Graef tra Brigo ed Eufronio ed il pittore della tazza di Codro?

(5) Esistendo solo la vecchia riproduzione del Braun (*Die Schale des Kodros*, 1843), non è forse desiderabile una pubblicazione più esatta di questo importante cimelio di arte greca?

La tazza di Codro, su cui sono nomi scritti nell'alfabeto non puramente euclideo con la forma ancora della ε per η, sarebbe posteriore ancora, ma di pochissimo, all'ariballo già Sabouroff ora a Berlino con thiasos bacchico (Furtwaengler, *Sammlung Sabouroff*, I, t. 55), e contemporanea invece al cratere di Bologna con consacrazione di un tripode (Pellegrini, *Catalogo dei vasi*, coll. Palagi ed Universitaria, n. 286, fig. 35), che tuttavia appartengono ad un indirizzo di disegno diverso, indirizzo di miniatura che raggiunge il suo culmine nella idria di Midia (Furtwaengler e Reichhold, op. cit., t. 8-9) e nelle due idrie fiorentine di Faone e di Adone (Milani, *Mon. scelti di Firenze*, fasc. I, t. 3 e 4).

Ma di più il Robert (*Mon. dei Lincei*, 1899, pp. 27, 28), ha colto le somiglianze tra le figure del pittore di stamni Polignoto e figure di questo ciclo di pitture, chiamiamole così, di Codro. Pertanto non consento con lo stesso Robert nel volere avvicinare Polignoto ad Ermonatte, un ceramista prossimo allo stile nobile del Partenone, per prendere i paragoni dalla scultura a noi nota, ad un ceramista ancora imbevuto dell'arte di Duride con uno stile ancor anteriore a quello delle sculture di Olimpia.

Dove si ridurrebbe, secondo il Robert, il creduto arcaismo di Polignoto? Per lo stamno londinese di Dessameno (*Mon. dei Lincei*, 1899, t. 3) al contorno tondeggiante di Eracle, ai delicati ricci di Eneo (e ciò è un contrassegno di arte arcaica?), alla figura di Deianira che sembra una Nereide di Duride ridotta alla moderna (ma da una somiglianza di motivo si è forse costretti a dedurre una somiglianza di stile?).

Un confronto tra detto stamno e lo stamno da S. Agata dei Goti (riprodotto certo inesattamente negli stessi *Mon. dei Lincei*, 1899, p. 19) mi pare che parli in favore di un'anteriorità del secondo stamno al primo (profilo di Eneo più arcaico nello stamno napoletano, drappeggio di Eneo più schematico). L'Eneo di Polignoto si avvicina del tutto ad una figura su stamno di Pietroburgo con scena di partenza di un giovane (posto con ragione dal Furtwaengler nell'età periclea, si v. il testo alla *Gr. Vas.*, p. 189, ove è riprodotto il vaso) (1).

(1) Raffigurato dal Furtwaengler per la quasi identità con la pittura di altro stamno di Monaco (*Gr. Vas.*, t. 35).

Già lo stesso Furtwaengler, ammettendo che l'età in cui dovette principalmente lavorare Polignoto ceramista doveva essere la età di Pericle, ha notato le analogie tra l'anfora londinese di Polignoto con scena di preparativi di un sacrifizio, più antica (*Mon. dei Lincei*, 1899, t. 1), e lo stamno di Monaco con egual contenuto (Furtwaengler e Reichhold, op. cit., t. 19), al quale il Furtwaengler ha dato come limite di esecuzione il decennio tra il 450 ed il 440 (p. 83 del testo, S. I[a] alla *Gr. Vas.*) e che io, in vista specialmente della data proposta dallo stesso dotto pel deinos delle Amazzoni, porrei piuttosto verso il 440. In conclusione, come Ermonatte sarebbe il precursore della serie di vasi polignotei, Polignoto ceramista sarebbe di poco anteriore ai vasi nello stile della tazza di Codro, e però sarei incline nell'ammettere una contemporaneità tra alcuni prodotti di questo ceramista (forse lo stamno monacense è una delle sue opere più recenti) ed il deinos delle Amazzoni.

Non credo pertanto di essere lontano dal vero nel porre la esecuzione della tazza di Codro e dei vasi che ne mostrano lo stesso stile (1) attorno o poco dopo il 440. Con ciò combina la

(1) Altro collegamento della tazza di Codro e del suo gruppo di vasi con pitture anteriori vedrei in questo: su una tazza il cui interno rappresentante due efebi fu edito da Hauser (*Jahrb. d. Inst.*, 1896, p. 143, n. 40), e che appartiene alla collezione universitaria di Lipsia, è la scritta *Καλλίας καλός*. Lo Hauser notò la somiglianza con la tazza berlinese della nascita di Erittonio (*Mon. d. Inst.*, vol. X, t. 38), tazza che per tanti rapporti si collega con quella di Codro a cui pertanto il vaso di Lipsia deve essere avvicinato. Ora lo stesso Callia è lodato sul cratere di Napoli inedito con scena di convito (Klein, *Lieblingsnamen*[2], p. 131), ma è lodato con un altro nome noto, quello di *Εὐαίων*, nome conosciuto appunto da alcuni vasi che, presentando una unità di stile, palesano ancora qualche piccolo resto di arcaismo e debbono essere posti pel tempo accanto e prima del deinos già Forman ed essere ritenuti come post-polignotei pei legami che li avvicinano ancora ai veri polignotei. Già il Milchhoefer (art cit., p. 74, n. 44) ha notato le relazioni tra i vasi con *Εὐαίων καλός* ed i vasi precedenti. Specialmente il cratere a campana con la morte di Atteone (*Mon. d. Inst.*, vol. XI, t. 42, 1, 1*a*) e la pelike con la libazione di un guerriero (Gerhard, *Auserl. Vasenb.*, t. 150), si avvicinano ai vasi polignotei; più il cratere ancora della pelike. Ad età più recente rimonterebbe invece la idria del Vaticano con Tamiri (*Mon. d. Inst.*, vol. II, t. 23), con la quale si possono aggruppare altri due vasi con scena relativa allo stesso personaggio, cioè la idria di Napoli (*Mon. d. Inst.*,

corrispondenza del tutto palese di stile che con le figure di questo gruppo di vasi (1) presentano le figure del fregio fidiaco del Partenone, la cui esecuzione sarebbe appunto anteriore, ma di poco, al 438 a. C. (2).

Manifestamente in età più recente mostrano di essere stati eseguiti i vasi creduti polignotei nella composizione; ma a meglio determinare l'età loro giova osservare che essi mostrano differenze stilistiche tra di loro sì da non concludere ad una perfetta contemporaneità.

In una nota precedente ho citato alcuni vasi con la scena di giudizio di Paride che apparterrebbero appunto al gruppo ceramico in questione e li ho citati secondo il grado di sviluppo che presso di essi manifesta la composizione di questa scena, sviluppo di composizione al quale corrisponde, a mio avviso, uno sviluppo di stile. Cito pertanto di nuovo gli stessi vasi nell'ordine che a me pare esatto rispetto alla cronologia da età meno a più recente,

Quattro idrie: la prima della coll. Spinelli (in queste *Mitt.*, 1887, t. 11, 12), la seconda di Palermo (Gerhard, *Apulische Vasenbilder*, t. D, 1), la terza di Berlino (Gerhard, op. cit., t. C, 1), la quarta di Carlsruhe (Furtwaengler e Reichhold, op. cit., t. 30). Un cratere a calice da Jouz-Oba, all'Eremitaggio (*C. R. Atlas*, 1861, t. III, 1, 2, l'altro lato del cratere, t. IX, ha la nota scena dell'incontro amichevole di Apollo e Dioniso a Delfi). Un cratere a campana di Vienna al *Kunsthistorische Hofmuseum* (*Wiener Vorleg.*, S. E, t. 11, sull'altro lato del cratere sono varie divinità).

Manifeste assai sono le somiglianze che tra di loro presentano le idrie Spinelli e di Palermo, tali che credo superfluo insistervi

---

v. VIII, t. 43, 2), e la idria di Oxford (*Journal of Hell. St.*, 1905, t. 1), che ci mostra la rovina di Tamiri già reso cieco.

(1) Un'opera assai simile a quelle del gruppo della tazza di Codro, ma di età più recente, ci è data dalla tazza madrilena con la firma di Aison, adorna degli ἄθλα di Teseo (*Ant. Denkm.*, vol. II. t. 1); il Bethe nella breve notizia con cui ne accompagnò la pubblicazione notò le analogie di questa tazza con quella londinese di egual contenuto (*Journal of Hell. St.*, vol. II, t. 10), la quale rientra nel gruppo della tazza di Codro (si cfr. specialmente coi lati esterni della tazza berlinese di Egeo edita in Gerhard, *Auserl. Vasenb.*, t. 327-328).

(2) Furtwaengler, *Meisterwerke*, p. 73.

sopra. Alla stessa fabbrica se non alla stessa mano si debbono ascrivere i due vasi e pure a questa medesima fabbrica apparterrebbe l'idria berlinese (1). Già il Furtwaengler (2) ha chiaramente osservato ed esposto le ragioni per cui, pur ammettendo le analogie manifeste dell'idria di Carlsruhe con l'idria di Midia, non è propenso a credere che la mano di questo ceramista si sia accinta a riprodurre qui la scena del giudizio di Paride. Lo stesso dotto ha notato la inabilità nel rendere i volti quasi di tre quarti di prospetto in questa dipinto. L'autore di questa idria non si è accinto ad esprimere volti di quasi pieno prospetto in uno schema frequente piuttosto nella ceramica anteriore e nella cui espressione egli, pittore altrimenti così abile, non poteva incontrare gravi difficoltà, ma ha voluto rendere essi volti in modo che di metà di essi grandissima parte rimanesse nascosta. Ma ciò che non è riuscito all'autore dell'idria di Carlsruhe era già stato raggiunto dagli autori dell'anfora di Talos (Furtwaengler e Reichold, op. cit., t. 38-39) e del cratere falisco di Villa Giulia (Furtwaengler e Reichhold, op. cit., t. 20) (3) Ed invero contemporanea a questo cratere giudicherei la bella idria di Carlsruhe, ai quali due vasi pure comune sarebbe l'aspetto nobile e per nulla agitato delle figure veramente olimpiche.

Perfetta analogia di stile presenterebbero invece con l'idria berlinese un'altra idria pure come quella ritrovata a Vulci e che è nella raccolta di vasi a Berlino ed un'anfora a volute da Ruvo della collezione Iatta. La seconda idria vulcente è quella

(1) Ermete è quivi discostato da Paride che è posto a livello più alto; l'Atena ha lo stesso atteggiamento della dea sull'idria di Suessula, solo l'elmo è il corinzio, ma l'egida ha l'ornato peculiare a scacchi, ornato che si osserva pure nell'egida del cratere di Villa Giulia con l'apoteosi di Eracle (Furtwaengler e Reichhold, op. cit., t. 20), il quale vaso credo tuttavia posteriore.

(2) Testo alla *Gr. Vas.*, S. I, p. 143.

(3) Allato di questo cratere ne porrei un altro come uscito contemporaneamente dalla stessa fabbrica, se non dalla stessa mano, uno cioè di Chiusi adorno di scene di saghe puramente attiche, la consegna del piccolo Erittonio da Gea ad Atena (*Mon. d. Inst.*, v. III, t. 30), l'inseguimento di Cefalo da parte di Eos. Nella vecchia riproduzione, certo indegna dell'originale, noto la piccola figura di Nike volante e la ricchezza non barocca dell'*ἐπενδύτης* (per questo nome si v. Hauser in *Oesterr. Jahresh.*, 1905, p. 33) di Cecrope.

adorna della lotta tra Cadmo ed il dragone (Gerhard, *Etrusk. u. Camp. Vasenb.*, t. G. 3, fotografia del vaso in *Mon. dei Lincei*, v. XIV, t. 3), l'anfora a volute ha da un lato la gara tra Marsia ed Apollo (*Mon. d. Ist.*, v. VIII, t. 42), dall'altro Dioniso ed il suo seguito (Heydemann, *Satyr- und Bacchennamen*, 1880). Sebbene le riproduzioni delle due idrie berlinesi e dell'anfora di Ruvo non diano, come pare, con la massima esattezza gli originali, tuttavia la identità del modo col quale sono trattate le figure in questi tre vasi è così manifesta che ritengo superflua ogni parola a difesa di questo aggruppamento già da altri riconosciuto (1).

Non nego la identità d'indirizzo sia per disegno che per motivi identici ed analoga composizione per questi tre vasi e pei crateri di Bologna (2) e di Camarina il quale ultimo ci è noto dalla recente sua pubblicazione nei *Mon. dei Lincei* (3), ma, e appunto la riproduzione, certo esatta, di quest'ultimo vaso e la visione del cratere bolognese mi hanno persuaso a credere che, mentre nelle due idrie berlinesi e nell' anfora di Ruvo si hanno nobili e sobrie figure condotte con uno stile del tutto diligente, in questi due ultimi vasi si ha un decadimento di stile, una trascuranza palese.

I profili dei volti non sono sempre condotti secondo un medesimo schema, con negligenza sono trattati vari accessorî, vi si vede

(1) Si noti nelle pitture di questi tre vasi, la figura di Atena quasi simile per ogni dipinto con l'elmo corinzio e con lunga treccia che cade sulla nuca.

(2) *Mon. d. Inst.*, supp. t. 21 e 22. È noto di quante controversie sia stato oggetto il lato di questo cratere con la rapp. di Teseo ricevuto come figlio da Posidone. Cito la bibliografia: Klein (*Euphronios* [2], p. 186 e seg.), Ghirardini (*Museo ital*,, v. III, pp. 1-40), Robert e Furtwaengler (*Arch. Anz.*, 1889, p. 141), Iatta (*Not. degli scavi*, 1893, p. 244), Ghirardini (*Rend. Acc. d. Lincei*, 1895, pp. 86-99), Robert (*Marathonschlacht*, p. 50), Schreiber (*Wandbilder des Polygnotos*, p. 132 e seg.), Robert per la terza volta (*Theseus und Meleagros bei Bakchylides*: *Hermes*, vol. XXXIII, 1898, p. 130), Sauer (*Das sogennante Theseion*, p. 75), Svoronos (*Jounal d'Arch. num.* 1901, p. 454). Mi associo, senza perdermi in discussione sulle altre opinioni che mi fuorvierebbero d'assai, alle idee del Ghirardini di vedere rappresentato nel vaso bolognese non il fondo del mare, ma un luogo roccioso vicino alle acque e sono contrario al Robert negando ogni rapporto da lui veduto con la pittura di Micone nel Theseion ateniese (Pausania, I, 17, 2) e col peana bacchilideo (n. XVII della edizione del Blass).

(3) All'abbandono di Arianna da parte di Teseo su di un lato corrisponde sull'altro la gara tra Marsia ed Apollo.

infine il lavoro di un *routinier* più che quello di un vero artista. Alla mancanza di *ἀκρίβεια* nel disegno si accompagna una composizione non sempre lodevole. Nella scena di Teseo presso Posidone come riscontro alle principali figure dell'eroe e del Tritone, alla prora della nave, all'elemento non del tutto secondario della quadriga di Elios, sono state poste due figure di Nereidi all'avvenimento superflue e di cui una, quelle che suona il tamburello, del tutto estranea per la sua azione, è stucchevolmente riprodotta su altri vasi (1).

Se questi due crateri mi sembrano esempi del decadimento di un indirizzo al quale si debbono le idrie già sopra notate col giudizio di Paride, non ritengo d'altra parte lontana da essi pel tempo la esecuzione dell' idria di Midia. Il Teseo nel cratere di Siracusa, più recente forse del bolognese, arieggia, sia nell'atteggiamento che nel trattamento le figure di giovinetti presso Midia, per esempio, mutato lo *Spielbein* dalla gamba sinistra alla destra, il Demofoonte nella zona di figure dell'idria londinese. Ma in questa idria si ha un'opera veramente artistica ove l'indirizzo miniaturistico assurge appunto alla cima sua più alta per poi ben presto cadere nel convenzionale e nel manierato di cui le tracce appariscono nel cratere palermitano di Faone da porre col Furtwaengler già all'inizio del secolo IV (Furtwaengler e Reichhold, op. cit. t. 59, testo, S. I^a, p. 296 e seg.); nei crateri invece di Bologna e di Siracusa contemporanei o quasi si hanno già gli esempi di decadimento di un altro indirizzo in cui e le figure ed il contenuto dei dipinti hanno qualche cosa di più alto e di più eroico. Nella sua idria il pennello di Midia si sforza di rendere le forme che vuole esprimere secondo il meglio che può fare e che vuole raggiungere; il ceramista o i ceramisti anonimi dei due crateri con imprese di Teseo giovinetto, causa l'abitudine contratta nel dipingere secondo altre tendenze più antiche, dipingono in fretta e non producono pertanto vere opere artistiche.

Crederei pertanto giusto assegnare come data di esecuzione per le due idrie berlinesi e per l'anfora ruvestina gli anni primi del-

(1) Noto per di più che l'Atena nella gara di Marsia ed Apollo ha l'egida a scacchi nota a noi dalle rappresentanze del giudizio di Paride; ma qui la egida non sembra più l'arma terribile della dea, ma un giubbetto femminile

l'ultimo quarto del V secolo (1) e di credere posteriori di almeno dieci anni i due crateri bolognese e siracusano, le quali date ritengo di poter convalidare mediante altre osservazioni.

Più sopra ho citato due pitture del giudizio di Paride su due crateri, uno di Vienna, l'altro dell'Eremitaggio. Il primo, che ha traccia di dorature negli accessorî, sarebbe da ritenere come uno sviluppo ulteriore dello stile quale ci è presentato dall'idria di Carlsruhe. Tuttavia nelle figure appare una schematizzazione più spinta assai (Atena da un lato ed Afrodite dall'altro hanno l'ovvio schema di tenere una gamba sollevata su altura) ed un segno di età relativamente recente vedrei anche nella figura di Afrodite (giudizio di Paride), analogamente alla Io del cratere ruvestino, già denudata fino alla cintura. E per questo crederei contemporanei i due crateri di Ruvo e di Vienna che sarebbero già del IV secolo e ad essi aggiungerei per le sue analogie fortissime un cratere a campana da Creta esistente nel museo di Atene (2).

Sebbene la composizione della scena del giudizio di Paride sul cratere a calice dell'Eremitaggio presenti un grado di sviluppo ulteriore rispetto al cratere viennese, sono tuttavia incline a credere il primo cratere anteriore a quest'ultimo. Contemporaneità presenterebbe a mio avviso il vaso di Pietroburgo con l'idria di

(1) Con ciò combinerebbe anche l'uso dell'alfabeto puramente ionico.

(2) Il lato principale è edito nella *Ἐφημ. ἀρχ.*, 1886, t. 1 e rappresenta da sinistra verso destra Artemide, Marsia aulete, una piccola Nike volante verso Atena, Apollo; nel lato inedito sono un Sileno e due Menadi. Lo stile nella pittura di questo cratere si appalesa meno diligente e con tendenza vieppiù spiccata ad uno schematismo indizio di decadimento e di lavoro di un artigiano che segue la cieca pratica. Così quella irregolarità nel rendimento dei profili delle figure, irregolarità che ho già osservato a proposito dei crateri di Bologna e di Siracusa, si manifesta anche in questo cratere, la quale cosa ho avuto campo di poter osservare nell'originale al museo di Atene. La piccola Nike volante con vestito a pieghe del tutto stilizzato fa venire alla mente le piccole figure di Nike dei crateri di Chiusi e di Villa Giulia. Ma quale inferiorità pel più recente cratere di Creta! È curioso che come avversaria del Sileno Marsia è posta Atena verso cui vola la Nike portando la benda simbolo di vittoria, mentre al dio Apollo è riserbato un posto accessorio e secondario del tutto come *pendant* ad Artemide. Lo stesso snaturamento del mito si può notare nelle kelebe del museo brittannico (*Ἐφημ. ἀρχ.*, 1886, p. 5) che ci si presenta come uno sviluppo ulteriore verso un convenzionalismo più banale.

Midia; comuni ai dipinti sono parecchi particolari dei vestiti, simile al cocchio dell'auriga Crisippo si mostra quello d'Iride nella posa e nel rendimento dei cavalli. Analoghi poi per stile al detto cratere dell'Eremitaggio sono altri due vasi della stessa collezione, la idria di Taman con Cadmo incoraggiato da Atene contro il dragone (1) ed il frammento col mito singolare della punizione di Iasios (2).

Cito in in appendice (p. 140) altri esempî a me noti di pitture vasculari condotte secondo questo indirizzo stilistico e che, già impregnate di un convenzionalismo e di una negligenza maggiore, mostrano di appartenere alla languente ceramica attica del IV secolo.

Da altre considerazioni sono indotto a porre i vasi attribuiti ultimamente dal Rizzo agli anni subito dopo la metà del V secolo ad età più recente. La prima di queste considerazioni mi è suggerita dal fatto che uno dei vasi testè citati. e che sarebbe tra i più recenti di quelli adorni col giudizio di Paride, cioè il bel cratere dell'Eremitaggio, proviene dal tumulo di Jouz-Oba in Crimea, tumulo la cui esplorazione ha procurato una bella serie di vasi edita nel *Compte Rendu.*

Il Milchhoefer (3), basandosi specialmente sulla magnifica gemma di Dessameno trovata in una tomba di detto tumulo, già posta dal Furtwaengler (4) nel V secolo, ascrisse tutto il materiale ceramico rinvenuto in questo tumulo a detto secolo. Prescindendo da ogni altra osservazione di stile dei vasi, il fatto solo del rinvenimento di una gemma di Dessameno insieme a prodotti ceramici non sarebbe ragione sufficiente per porre questi ultimi vicini di tempo ad essa. Ed invero dallo stesso tumulo di Jouz-Oba è

(1) *C. R., Altas,* 1860, t. V, 1, 2. Segno la opinione del Crusius (Roscher, *Lexikon,* art. *Kadmos*) in vista alle analogie di composizione con la idria di Berlino di egual contenuto.

(2) *Strena Helbigiana,* 1900, p. 161 (Kieseritzky, *Iasios,* pp. 160-163, dà la spiegazione del frammento che è veramente un *unicum* e ne afferma l'affinità col cratere di Jouz-Oba).

(3) Art. cit., n. 52.

(4) *Jahrb. d. Inst.,* 1888, p. 200. È edita questa gemma, rappresentante un airone volante nell'opera dello stesso Furtwaengler (*Die antiken Gemmen, Tafelband,* t. XIV, 4). Su Dessameno e sulle sue opere si veda pure il testo del Furtwaengler nella stessa opera, v. III, p. 137. L'*ἀκμή* di questo artista sarebbe appunto rappresentata da questa gemma ed andrebbe dal 430 al 420.

uscita anche una pietra con una Gorgone di tipo jonico (*Antike Gemmen*, t. VIII, 52) innegabilmente anteriore e di non pochi anni non solo ai vasi rinvenuti, ma alla stessa gemma di Dessameno. Quest'ultima pertanto insieme con l'altra più antica come oggetti preziosi ed antichi furono deposte nelle tombe in cui al momento della sepoltura dovettero essere pure collocati i vasi che, per essere di materia esposta facilmente a guasti, non potevano essere stati fabbricati in epoca molto anteriore a quella del seppellimento.

Ora questi prodotti ceramici noti a noi dalle riproduzioni del *Compte Rendu* ci si mostrano come anelli di una catena nello sviluppo dell'arte ceramica attraverso la fine del V secolo e grande parte del successivo (1). Il più antico è certo il cratere suddetto col giudizio di Paride al quale si collegherebbe il coperchio di tazza con la consegna di Dioniso bambino a una Menade (*C. R.*, *Atlas*, 1861, t. 2) dipinto che, presentando analogie con quello su vaso napoletano con personaggi del dramma satirico (*Mon. d. Inst.*, v. III, t. 31) può benissimo essere posto agli albori del IV sec. La idria con Elena e Paride e con tante figure accessorie e di mero scopo decorativo e l'ariballo col rapimento di Elena, dipinti riprodotti nella tav. V dell'atlante del *C. R.* per l'anno 1861, formerebbero insieme con un'idria di Berlino (*Jahrb. d. Inst.*, 1889, p. 208, Afrodite su di una capra (2)) il passaggio ad una serie di vasi del sec. IV in cui si ha un breve rinascimento dell'intirizzita arte ceramica, rinascimento su cui è merito del Furtwaengler aver rivolto l'attenzione ed aver espresso giuste osservazioni (3). A questa serie appartengono tre vasi usciti da Jouz-Oba e certo non tra i peggiori: il coperchio di tazza con scena allusiva ad

(1) La esecuzione della maggior parte di questi vasi importati in Crimea cadrebbe appunto nel periodo di maggior impulso ateniese sotto il re bosforano Leucone (393-353).

(2) Tale è l'animale cavalcato dalla dea, come nota il Furtwaengler nel suo articolo: *Aphrodite Pandemos als Lichtgöttin* (*Sitzungs berichte der bayer. Akad.*, 1899, v. II).

(3) Testo alla *Gr. Vas.*, alle t. 40, 68, 69, 70. Al Furtwaengler fa seguito lo Hauser (*Oesterr. Jahresh.*, 1903, p. 94) che istituì confronti con rilievi neo-attici. È noto che il punto di partenza per determinazioni cronologiche di questo gruppo di vasi fu dato al Furtwaengler dall'idria di Alessandria (*Gr. Vas.*, t. 40) che ci dà una tra le più stilizzate pitture del gruppo.

uno sposalizio (*Gr. Vas.*, t. 68), un secondo coperchio di tazza con varie donne in varî momenti di toilette (*C. R.*, *Atlas*, 1861, t. 1) e la pelike con la scena, secondo il Furtwaengler, che segue lo Strube [1], del consulto di Zeus con Temide e divinità per la guerra di Troia (*Gr. Vas.*, t. 69). A questi vasi si aggiunga infine, come proveniente da Jouz-Oba, una pelike con figure di Nereidi su ippocampi (*C. R.*, titolo del testo per l'anno 1863) che rientra nel genere delle rappresentazioni marine che adornano piatti per pesci, e su cui già trattò lo Stephani [2] e su cui ha richiamato recentemente l'attenzione il Watzinger [3].

E da questa enumerazione credo che ben apparirà chiaro il carattere omogeneo della serie di vasi usciti da Jouz-Oba sì da dedurre una data non molto lontana dalla fine del quinto secolo pel cratere del giudizio di Paride e conseguentemente per tutti gli altri vasi di diverse provenienze che con esso cratere formano gruppo per analogie di stile.

Un'altra considerazione mi viene offerta dal confronto di questi dipinti vasculari con la pittura di un vaso che credo di poter datare con sufficiente probabilità. Intendo parlare dell'anfora a volute ritrovata nelle vicinanze di Bologna ed esistente al museo di questa città, anfora che reca attorno al suo corpo un episodio largamente rappresentato sui prodotti della ceramica attica, il ritorno di Efesto all'Olimpo (*Antike Denkmaeler*, v. I, t. 36) [4].

Un punto di attacco che tende a dimostrare pur esso la vicinanza cronologica di questa anfora a volute e di quella notissima con l'avventura di Talos è dato dalle rappresentazioni sul collo

[1] *Bilderkreis von Eleusis*, p. 86, si v. anche Klein (*Jahrb. d. Inst.*, 1894, p. 251 e seg.).

[2] *C. R.*, 1876, p. 164 e seg., si v. i frammenti a t. V (*Atlas*, 1876) nn. 4-15.

[3] *Ath. Mitth.*, 1901, p. 51.

[4] Solo nel vaso François riappare Era seduta in trono come nel vaso bolognese. Nella lacuna di questo vaso tra Efesto ed Era dobbiamo immaginarci, come si vede nel vaso François, Afrodite, la figura di colei che, come premio, servirà a persuadere Efesto a liberare la madre? Sotto Efesto è conservata la parte inferiore di una donna ed accanto ad Era è un'altra figura femminile; ma gli avanzi di tirsi posti accanto dissuadono dal vedere in una delle due figure la dea Afrodite.

dell'anfora ruvestina (1) che rientrano nel ciclo dionisiaco con motivi che sono riprodotti con maggiore o minore varietà presso Sileni e Menadi di altri vasi. Il motivo della prima danzatrice sulla fascia del collo dell'anfora con la testa rovesciata all'indietro è, come è noto, assai frequente nella pittura ceramica. Esso, che ci si presenta pure nello stile severo (2), s'incontra anche applicato nella pittura dello stamno di Napoli proveniente da Nocera dei Pagani (Furtwaengler e Reichhold, op. cit., t. 36-37) (3).

La stessa figura di Menade esaltata è pure nella pittura dell'anfora bolognese sotto il gruppo di Arianna e di Dioniso; tuttavia qui si ha una varietà del tipo ed una ulteriore trasformazione; la Menade ha la parte destra del petto scoperta e nella forte agitazione prodotta dalla danza il corpo si ripiega assai sì da presentare una linea più curva.

Pure nella striscia inferiore della nota idria di Carlsruhe due Menadi, l'una di fronte all'altra, sono in movimento agitato di danza con la testa all'indietro; ma quivi, conformemente a ciò che si osserva nelle pitture d'indirizzo miniaturistico, il sottile vestito a linee numerosissime e parallele nella loro ondulazione lascia apparire le forme del corpo sotto il movimento vorticoso causato dalla sfrenata danza. Sebbene, come pare, la pittura del vaso bolognese mostri altre tendenze e carattere diverso, tuttavia essa sembra tutt'altro che lontana pel tempo in cui dovette essere eseguita

(1) Per la riproduzione delle figure del collo del vaso di Talos bisogna ricorrere sempre al *Bull. nap*, III, t. 2 e 6.

(2) Cito la preziosa anfora di Monaco edita da Furtwaengler e Reichhold (op. cit., t. 44-45) per la Menade a sinistra nella t. 45; noto poi che la Menade a destra nella t. 44 si può confrontare pel motivo con la Θαλεῖα dello stamno napoletano. Lo stesso motivo di Menade esaltata è in una tazza berlinese (Gerhard, *Trinksch. u. Gefässe*, t. 6, 7) che il Furtwaengler (*Sammlung Sabouroff, Einl. z. d. Vasen*, p. 7) disse essere opera meno recente del pittore del noto ariballo già Sabouroff (op. cit., t. 55). Si veda per questo motivo anche Rapp presso Roscher *Lexikon*, v. II, col. 2266, e Winter (50. *Berl. Winckelmannsprogr.*, p. 112 e seg.). Il medesimo motivo è noto che si trova di frequente usato nei rilievi neo-attici; ne sono prova i tipi nn. 29, 32, 24 (Menade che lascia apparire nuda la parte laterale del corpo e che nelle mani ha un timpano, es. cratere napoletano di Salpione), di figure da s. verso d., il tipo n. 30 da d. a s. in Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*.

(3) Identica scena come è nello stamno napoletano è nella tazza berlinese di Ierone (*Wiener Vorlegebl.*, S. A, t. 4).

detta idria basandomi in questo specialmente sul rendimento dei profili e delle forme delle figure.

Di pochissimo anteriore deve essere all'anfora bolognese quella ruvestina con la gara di Apollo e Marsia e col thiasos bacchico dati i confronti che alcune figure di questi due vasi possono richiamare tra di loro. E questa brevissima anteriorità del ruvestino rispetto al vaso bolognese mi sarebbe data dai profili delle figure e dall'aspetto delle figure stesse più severe là che qui.

La pittura del vaso bolognese è certamente condotta con un indirizzo intermedio tra il grandioso e l'aggraziato; se da un lato le figure sono espresse con uno stile ancora nobile nella sua sobrietà, dall'altro lato e nella composizione e nei motivi delle figure e nel trattamento del drappeggio si palesa l'influsso assai forte della nuova tendenza alla miniatura signoreggiante nella pittura ceramica della fine del V secolo (1).

Già il Milchhoefer (2) espresse la ipotesi di una dipendenza del disegno sul vaso bolognese dalla pittura su cui con parecchie parole si sofferma Pausania (I, 20, 3) e che adornava il più recente tempio di Dioniso nel peribolo del dio presso il teatro in Atene. Tale ipotesi mi si ripresenta ora così attraente che quasi sarei indotto ad identificarla con la verità.

La vasta composizione che gira tutto attorno a quest'anfora a volute, e nelle anfore a volute siamo abituati a vedere i ricordi della grande pittura monumentale polignotea, e che ci porge in modo del tutto nuovo e ricco la scena dell'arrivo del dio ubbriaco nell'Olimpo *πολυδειράς*, è pei nostri occhi come una pittura celebrante l'invitto Dioniso ed il suo sfrenato corteggio. Non potremmo pertanto pensare che altrimenti fosse concepita ed espressa la medesima scena sulle pareti del tempio, dimora appunto del culto del dio.

(1) La figura di Efesto conserva nel suo aspetto analogia con quella dello stesso dio su pitture di egual contenuto riferibili all'età periclea e certo dipendenti da un unico modello: cratere di Monaco (*Gr. Vas.*, t. 7), cotyle del Louvre (*Elite céram.*, v. I, t. 46), stamno (Gerhard, *Aus. Vasenb.*, t. 58), vaso (Tischbein, op. cit., v. IV, t. 38 = Reinach, *Répertoire*, v. II, p. 329). Così la figura di Sileno nell'atteggiamento dell'*ἀποσκοπεύων* è quasi identica nel cratere pure bolognese con scena di consacrazione di un tripode coragico alla figura di *Σίμος*.

(2) Art. cit., p. 82.

Si aggiunga che la unione di Menadi l'una quasi sovrapposta all'altra sotto Dioniso ed Arianna sì da formare un gruppo del tutto contrario all'indole eminentemente lineare del disegno su vasi, ci obbliga, come pel caso del gruppo centrale nel vaso di Talos, a pensare ad un prototipo della pittura monumentale.

Tale prototipo non doveva essere condotto secondo le tendenze polignotee in uno stile nobile nella sua grandiosità e con le traccie ancora di arcaismo; al contrario le movenze delicate delle Menadi, tutta la vita focosa che agita le figure del thiasos fanno legittimamente supporre un prototipo monumentale assai posteriore e, prescindendo dai punti di appoggio, se si vuole, non tanto fissi di pitture ceramiche e basandosi su quelli più determinati di opere scultorie, non tanto lontano dagli albori del IV secolo.

Ma allora tutto ciò può benissimo combinare con la data che necessariamente si deve dare e al nuovo tempio di Dioniso in Atene e alla statua crisoelefantina del dio, opera di Alcamene [1] e di conseguenza alla pittura nel tempio ateniese d'identico contenuto dell'anfora bolognese fabbricata e dipinta nella stessa Atene.

Ma se si ammette, e non vedrei ragioni in contrario, la dipendenza dell'anfora bolognese dalla pittura del Dioniseion, si ha un dato importante per porre essa anfora verso la fine del V secolo e presumibilmente verso l'ultimo decennio di tal secolo e, per via di confronti, si può con sufficiente e plausibile probabilità datare la serie di vasi più o meno distanti dall'anfora bolognese, ma pure o contemporanei o da lei lontani breve numero di anni.

[1] Per l'uso della breccia nelle fondamenta del tempio il Doerpfeld (Doerpfeld e Reisch, *Das griechische Theater*, p. 22) crede che esso tempio si debba riportare persino ai primi anni del IV secolo, il che mi sembra una data troppo bassa anche in relazione a ciò che si sa di Alcamene autore della statua del culto. Il Reisch invece (*Eranos Vindobonensis*, p. 1 e seg.) propose giustamente lo spazio di tempo 421-415 per la esecuzione della statua del culto e ciò combinerebbe con la data (un po' prima del 410) che darei all'anfora bolognese. Il Milchhoefer invece, partendo dalla sua esagerata cronologia dei vasi attici, credette di potere, in base ad una supposta anteriorità dell'anfora bolognese, distruggere gli argomenti solidi della costruttura dell'edifizio e della esecuzione della statua e dare al tempio di Dionisio una età molto più antica.

Nelle due idrie berlinesi col giudizio di Paride e con la lotta di Cadmo col dragone, nell'anfora ruvestina con Apollo e Marsia, nei crateri bolognese e siracusano di Teseo appare la figura di Atena che sembra derivazione da un tipo unico, con la chioma in lunga treccia che sfugge dall'elmo corinzio. In questa figura vedrei l'influsso di un'opera monumentale che specialmente vedrei imitata nell'Atena dell'abbandono di Arianna sul cratere di Siracusa. Con grande probabilità il Reisch (1) ha indentificato l'originale di una statua di Cherchel acefala di Atena alla quale ben si adatta la testa di un tipo Disney (*Journal of Hell. St.*, 1899, t. I) e Louvre (*Oesterr. Jahresh.*, 1898, fig. 32), con l'Atena Efestia di Alcamene la cui esecuzione lo stesso dotto ha dimostrato doversi porre tra il 421 ed il 417. Ora grande affinità, che ritengo innegabile, collega questa statua specialmente con l'Atena del cratere siracusano e per questo dovremmo ammettere una certa contemporaneità tra queste opere ceramiche e l'opera di Alcamene.

Tale affinità invece non fu veduta dal Rizzo che erroneamente credette derivazioni contemporanee da un medesimo prototipo della grande arte prefidiaca la figura di Atena del cratere e quella del noto rilievo dell'Atena cosidetta melanconica del museo dell'acropoli di Atene. Ma forse nella pittura ceramica sono quegli stessi caratteri ancora arcaici del rilievo per cui a giusta ragione esso rilievo fu posto nel decennio dal 460 al 450? (2). Ma un confronto tra lo stesso rilievo e l'Atena del cratere bolognese (scena di Eracle e della cerva) che ne riproduce l'identico motivo, dimostra chiaramente che uno spazio di tempo non breve deve esistere tra le due opere e questo specialmente riguardo al trattamento del vestito così diverso nelle due figure del rilievo e del vaso più che del viso che in quest'ultimo monumento è guasto (3).

(1) *Athena Hephaistia* (*Oesterr. Jahresh.*, 1898, p. 35-93).

(2) Joubin, *Sculpture grecque entre les guerres médiques et Périclès*, p. 196.

(3) Un'analogia di motivo che appare evidente tra queste due figure di Atena sì da concludere ad un unico prototipo non è una ragione bastante per ritenere queste due figure contemporanee. Al contrario di quì, in un altro caso il motivo artistico ci si è conservato nell'esempio più antico in una pittura ceramica, in un rilievo nell'esempio più recente. Questo si può osservare pel gruppo della Nike che governa il toro sulla balaustrata del tem-

A presupporre un modello comune all'Atena del cratere siracusano ed all'Atena del rilievo, pur diverse l'una dall'altra, più che a riconoscere la identità di tipo per l'Atena del detto vaso e l'Atena di Cherchel, fu indotto il Rizzo dalla sua cronologia per me esagerata della ceramica attica posteriore allo stile severo.

Ma il Rizzo trova una conferma per questa sua alta data pel cratere di Siracusa e pei vasi che ad esso cratere si avvicinano in considerazioni d'indole politica date dalle condizioni di Camarina d'onde esso cratere proviene. Nel quinto secolo si ha il periodo 461-405 in cui fu importato nella città questo vaso; pel Rizzo si deve escludere il tratto dal 427 al 405 per la guerra tra Siracusa ed Atene che, secondo la perentoria affermazione sua e del Milchhoefer, deve aver interrotto il commercio dell'Attica con tutta l'isola.

Ma già nella breve guerra tra il 427 ed il 424 Camarina tenne il campo con Leontini ed Atene contro Siracusa; però se si vuole ammettere la esagerata e non plausibile ipotesi che per la guerra tra Atene e la città di Siracusa dovette estinguersi ad un tratto il commercio tra l'Attica e tutta la Sicilia, si deve notare che ciò non potè avvenire se non negli anni tra il 415 ed il 413 in cui ebbe misera fine la spedizione di Sicilia.

Di più per esempio un vaso ancor posteriore, la oinochoe Vagliasindi (*Mon. d. Lincei,* XIV, t. 5) uscita dal suolo siciliano è ritenuta dallo stesso Rizzo (ivi, p. 82) come pertinente all'ultimo scorcio del V secolo, onde ben si può ammettere che anche dopo il 413, in seguito alle vittorie navali di Alcibiade (Abido e Cizico) ed al ripristinamento della signoria marittima di Atene (410 a. C.) si siano mantenuti legami di commercio tra l'isola ed Atene. E per questo non sarei alieno dall'attribuire il cratere del museo siracusano agli anni immediatamente antecedenti alla distruzione di Camarina per opera dei Cartaginesi (405 a. C.) (1).

Bologna, marzo 1906. PERICLE DUCATI.

---

pietto di Atena Nike e sul vaso ad essa balaustrata anteriore del museo di Bologna già altrove da me citato.

(1) Si aggiunga che il cratere proviene dal sepolcreto Pace, che, e pel suo materiale (vi compariscono i vasetti grezzi di fabbrica locale del sec. IV) e per ragioni topografiche (lontano da m. 1.200 a 2.000 dalle mura urbane) deve essere ascritto alla fine del V ed al principio del IV secolo (Orsi, *Camarina,* p. 246 nei *Mon. dei Lincei,* v. IX, 1899).

APPENDICE

1. *Sulla ceramica locale beotica.*

Che, dopo le fabbriche beotiche del periodo geometrico a cui subentrò una lunghissima fase di quiete per la produzione ceramica beotica, oltre ai curiosi prodotti noti specialmente dagli scavi del Kabirion tebano (si v. Winnefeld, in *Ath. Mitth.*, 1888, pp. 411-428 ed in *Arch. Anz.*, 1893, pp. 63-64; il Wolters, in *Journ. of Hell. St.*, 1892-3, pp. 77-87; il Bloch, nel *Lexikon* del Roscher, art. *Megaloi Theoi*), oltre ai cinque singolari vasetti studiati dal Wide (*Ath. Mitth.*, 1901, pp. 143-156) non si debba attribuire alla Beozia alcun altro prodotto ceramico è una opinione che trovò anni addietro il suo principale sostenitore nel Pottier (in Dumont et Chaplain, *Les céramiques de la Grèce propre*, v. I, p. 375 e seg.) e che pare abbia un difensore nel Furtwaengler, sebbene questi non si sia espresso esplicitamente nel testo alle *Griechische Vasenmalerei* (S. I[a], p. 207), e ciò contro le opinioni del Dumont (*Peintures céram.*, p. 51), del Collignon (*Catal. d. vases d'Athènes*, n. 545), del Benndorf (*Gr. und Sicil. Vasenb.*, p. 68). Il Pottier credeva in questo stretto esclusivismo, che cioè i Beoti si fossero dedicati solamente alla fabbrica delle figurine in terracotta, gli Attici a quella dei vasi, e per la mancanza di qualunque fabbrica ceramica beotica egli si fondava sul fatto che vasi supposti beotici si erano trovati in ogni parte del mondo ellenico. Ciò per sè stesso non sarebbe stata una ragione sufficiente per arrivare alla conclusione del Pottier, ma di più gli esempî di vasi citati da questo dotto a conferma della sua tesi hanno tra di loro caratteri così spiccatamente diversi da dover concludere non già ad una unicità di provenienza che dovrebbe essere l'attica, ma a fabbriche diverse, beotiche, attiche, italiote.

Sta invece chiaro il fatto che prodotti ceramici con provenienza sicura dalla Beozia a figure rosse presentano tali caratteri speciali e per forme tettoniche e per disegno ora accurato, ora simile del tutto o ad uno schizzo senza pretesa o ad uno sgorbio quasi infantile da non poterli a mio avviso confondere con la rimanente produzione attica sia pur negligente e da doverli ascrivere ad un'altra fabbrica ceramica che, in base alla provenienza dei vasi, si dovrebbe porre appunto in Beozia. Su questa classe di vasi beotici qualche notizia ha dato sinora il Rubensohn a proposito di uno di essi, uno skyphos di Berlino (*Ath. Mitth.*, 1899, p. 67, t. VII), facendo una suddivisione in un gruppo più antico, al quale apparterrebbe il detto skyphos, ed in uno più recente in cui sarebbe l'uso, anzi l'abuso del bianco. Convengo col Rubensohn in questa suddivisione, ma più che sull'uso del bianco credo che si dovrebbe basare sul carattere del disegno più o meno accurato. Faccio pertanto se-

guire un elenco di alcuni di questi vasi pubblicati in base a ciò che ho potuto osservare al museo d'Atene.

1° gruppo: 1) kantharos; Atene: pel Couve (n. 1583 del catalogo dei vasi del museo di Atene) è rappr. Dioniso, pel Rubensohn un morto eroicizzato (Rayet e Collignon, *Hist. d. l. céram. grecque*, fig. 111). — 2) cratere a campana; Atene: A. Asclepio, B. Igea (Ἐφ. ἀρχ., 1890, t. VII). — 3) cratere a campana; Atene: parodia del mito delle Esperidi (Ἐφ, ἀρχ., 1883, t. VII, *a*). — 4) cratere a campana; Atene: Dioniso che assiste ad una danza di donna in costume frigio (Dumont e Chaplain, op. cit., v. I. t. 17, riproduzione inesatta per cui l'originale è reso abbellito). — 5) cratere a campana; Biblioteca Nazionale di Parigi: Artemide, Apollo, Ermete (De Ridder, *Cat. d. vas. de la Bibl. Nat.*, v. II, fig. 2).

2° gruppo: 1) skyphos; Berlino: A) Giudizio di Paride; B) Trittolemo (*Ath. Mitth.*, 1899, t. VII e p. 67). — 2) skyphos; Atene: A e B) due uomini barbuti di fronte stendono la mano; scena di giuramento? (*Jahrb. d. Inst.*, 1895, p. 186, n. 7). — 3) kotyle; Atene: A) uccisione di Argo; B) Ermete, Dioniso bambino, tre ninfe (*Jahrb. d. Inst.*, 1903, pp. 48 e 49). — 4) cratere a campana; Atene: A) Selene su carro; B) Atena su quadriga (*Journ. of Hell. St*, 1899, t. X e p. 269). — 5) cratere a campana; Atene; due uomini con mortaio in mezzo che respingono ciascuno un'oca (*Ath. Mitth.*, 1894, p. 346). — 6) cratere a calice; Zurigo: Menelao insegue Elena (E. Mueller, *Drei gr. Vasenb.*, 1887, t. I).

Caratteristica in questa serie è la forma di kantharos ad alto piede e provvisto di alte anse, come peculiari sono pure le forme del cratere a campana e dello skyphos. Ma più che le forme dei vasi, sebbene io creda che questi alti kantharoi siano esclusivamente beotici, ciò che indica l'origine beotica dei vasi è lo stile del disegno il quale è quasi sempre di caricatura. Ed è questa tendenza al grottesco che collega in special modo questi vasi a quelli cosidetti dei Cabiri: la figura della divinità sdraiata su letto che si ripete più volte nei vasi specialmente del primo gruppo, rammenta assai da vicino l'analoga figura di Κάβιρος sdraiato sul noto frammento di Atene (*Ath. Mitth.*, 1888, t. IX). Le intiere composizioni di questi singolari frammenti di ceramica a figure nere hanno il suggello di un umorismo sfrenato, umorismo pur comune, ma non in così grande copia espresso, ai vasi della serie beotica.

Nel primo gruppo di questi vasi si nota una ricercatezza, una diligenza di espressione la quale tuttavia non supera i difetti palesi di disegno e pare anzi di essi compiacersi, diligenza che manca affatto agli esemplari del secondo gruppo in cui le pitture talora, più che il valore di rozzo schizzo sono veri sgorbi lontani da ogni pretesa artistica. Si notano in tutti questi vasi una secchezza, una rigidità di linee, una mancanza di proporzione delle varie parti del copo tra di loro nelle figure dalle grosse estremità e dalle gigantesche teste. Si aggiungono le irregolarità della rappresentazione che allontanano assai questi vasi dalla produzione attica, o con accenni forti a culti locali nelle figure di divinità sdraiate o sedute, o con allontanamento pel modo con cui sono trattati i miti nella ceramica attica e con snaturamento dei miti

stessi come nella singolare parodia del mito delle Esperidi, o nell'insegnimento di Elena, o con burlesche scene senza significato apparente come nel vaso n. 5 del secondo gruppo.

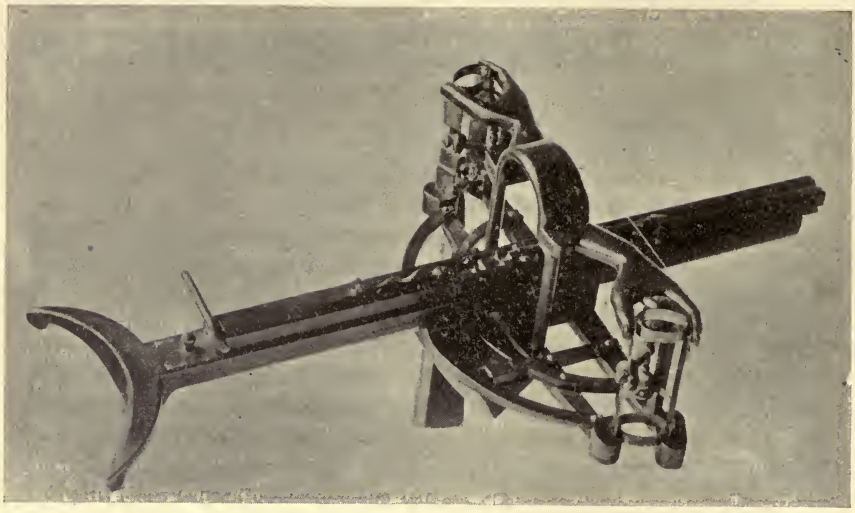
2. *Sulla ceramica attica del IV secolo* (v. p. 130).

Propongo qui gli esempi a me noti di pitture vascolari condotte secondo il sopra esposto indirizzo stilistico, ed impregnate già di un convenzionalismo e di una negligenza maggiore.

1. Idria da Creta: Giudizio di Paride (meschinamente riprodotta in *Ἐφ. ἀρχ.*, 1862, t. 14). — 2) cratere a calice di Berlino: Perseo ed Andromeda (*Jahrb d. Inst.*, 1896, t. 2). — 3) cratere a campana; di Bologna: apoteosi di Eracle (*Ann. d. Inst.* 1880, t. N). — 4) cratere a campana di Kiew: danza armata di un giovane guerriero (*C. R., Atlas*, 1864, t. 6). — 5) cratere a campana: Leda scopre l'ovo di Elena (*Arch. Ztg.*, 1853, t. 59). — 6) cratere a campana di Berlino: Apollo, Ermete, Menade, Sileno, (*Arch. Ztg.*, 1865, t. 202, 1). — 7) cratere a campana: riconciliazione di Apollo ed Ercole (Millingen, *Vases Coghill*, t. 11). — 8) pelike dell'Eremitaggio: ovo di Leda su altare (*C. R. Atlas*, 1861, t. 6, 1, 2). — 9) oinochoe di Berlino: Afrodite su cigno (*Jahrb. d. Inst.*, 1886, t. 11, 2). — 10) vaso: Dioniso e thiasos (Tischbein, *Coll. of engr.*, v. II, t. 46 = Reinach, *Répertoire*, v. II, p. 303, 1). — 11) vaso: *ἀνοδος* di Iacco (così il Furtwaengler, nel testo alla *Gr. Vas.*, S. II, p. 60) in presenza di thiasos dionisiaco (Tischbein, op. cit., v. I, t. 32 = Reinach, op. cit., v. II, p. 287, 2).

I caratteri stilistici di questi dipinti vasculari, fine di un indirizzo della ceramica attica del V secolo, si ripetono tali e quali in una serie di vasi provenienti dall'Italia e pei quali è assai difficile decidere se si tratta di prodotti importati dall'Attica o di prodotti di una fabbrica locale. Intendo parlare di vasi, crateri a campana per lo più, di cui possono essere citati come esempî i seguenti: il cratere berlinese edito in *Arch. Ztg.*, 1865, t. 203, un altro con scena dionisiaca, in *Arch. Ztg.*, 1855, t. 84, i frammenti di cratere pure con scena dionisiaca dell'Eremitaggio in *C. R. Atlas*, 1860, t. 3, il vaso edito in Panofka (*Cabinet Pourtalès*, t. 16) ed in Gerhard (*Gesamm. Akad. Abhand.*, t. 71) con la iniziazione di Eracle e dei Dioscuri ai misteri eleusinii. A questi vasi altri se ne collegano di origine evidentemente italiota come il cratere a campana di Napoli coi preparativi per la gara tra Pelope ed Enomao (*Arch. Ztg.*, 1853, t. 55) che col Patroni (*Ceramica dell'Italia meridionale*, p. 94 e seg.) ascriverei alla fabbrica italiota dell'antica Saticula corrispondente all'odierna S. Agata dei Goti. I caratteri di tale ceramica furono sufficientemente messi in chiaro dal Patroni per cui essa ceramica tra le altre fabbriche italiote ci presenterebbe conservata in modo più genuino la impronta attica. Non sembra dunque azzardato supporre che una fabbrica attica sul principio del IV secolo si sia impiantata in Saticula ed abbia continuato a produrre in terreno italioto sino al suo irrigidimento ed isolamento in mezzo allo fio-

renti fabbriche di Pesto e di Cuma. Forse esempi di questa prima ceramica attica trapiantata su suolo straniero li abbiamo su vasi di carattere ancor dubbio quali i due citati crateri a campana di Berlino che il Furtwaengler (*Beschreibung der Vasensammlung*, nn. 2642 e 2645) non si peritò di ascrivere alla produzione attica e che sono provenienti da S. Agata. Anche recentemente il Furtwaengler (testo alla *Gr. Vas.*, S. I, p. 207 e S. II, pp. 46, 51 e 56) è ritornato sulla atticità di questi vasi e degli altri citati ora in nota, provenienti dalla Campania e specialmente da S. Agata. Ma la presenza ivi di un dato materiale ceramico del tutto omogeneo con dati caratteri a lui proprî (quali la prevalenza o la quasi esclusività di soggetti dionisiaci o di soggetti adattati nel ciclo dionisiaco e della forma del cratere a campana) con sviluppo proprio, mi pare che parli a favore dell'impianto di una officina attica in Saticula a cui si dovrebbero i prodotti così profondamente atticizzanti. Scene dionisiache che sono su vasi di Saticula si notano poi con analogie caratteristiche di motivi e di stile su varî vasi inediti del museo di Atene che non si può credere che siano stati importati nell'Attica dalla città campana. Si ha forse in questi vasi una prova che l'esaurimento di un indirizzo pittorico vasculare ha dato luogo, sia nel suolo ove esso nacque e si sviluppò, sia nel suolo ove fu trasportato, ad analoghi prodotti?



HERONS CHEIROBALLISTRA.

Im Museum zu St. Germain-en-Laye steht neben den Geschützen, die der General de Reffye im Auftrage Napoleons des III. erbaut hat, ein sehr zierlich ausgearbeitetes Modell (s. die Abbildung am Kopfe dieses Aufsatzes) mit der Aufschrift: « *Baliste, Restauration de Mr. Victor Prou, Exécution de Mr. Albert Piat* », die gemeinsam dem Museum diese Gabe überreicht haben.

Der eigentliche Urheber ist also Victor Prou, ein französischer Civil-Ingenieur, der ein gut Stück seines Lebens darauf verwendet hat, das kurze Schriftstück, ohne Anfang und ohne Ende, zu erläutern, das uns unter dem Titel *Ἥρωνος Χειροβαλλίστρας κατασκευὴ καὶ συμμετρία* überliefert ist (1). Den Gang und das Ergebnis seiner unablässigen Studien hat Prou in einer umfangreichen Schrift dargestellt, die im Jahre 1877 auf Staatskosten gedruckt

(1) C. Wescher, *Poliorcétique des Grecs.* Paris 1867 p. 123-134.

worden ist (1), mit der Ueberschrift « *La Chirobaliste d'Héron d'Alexandrie* ». Der Verf. ist in das ihm anfänglich ganz fremde Gebiet der Philologie tief eingedrungen; er hat nicht nur die Litteratur gewissenhaft durchgearbeitet und den griechischen Text sorgsam gemustert, sondern hat sogar neue Handschriften ausgekundschaftet, die den Fachgelehrten entgangen waren. Aber neben diesen Vorzügen stehen leider bedeutende Fehler. Alles misst er lediglich nach seiner Elle: wer zu widersprechen wagt, wird schroff abgetan; wer zustimmt, ist immer der rechte Mann. Und doch ist sein Resultat verfehlt, da die ganze Arbeit von einer leitenden Idee beherrscht war, die sich als vollkommen irrig erweisen lässt. Diese leitende Idee ist, dass « Herons Cheiroballistra » ein vollständiges Schriftwerk sei und in seinen einzelnen Teilen fest zusammenhänge: und nun konstruiert er alles gehörig so zurecht, dass daraus eine Art Chalkotonon, d. i. ein Geschütz mit elastischen Schienen aus Stahl, wird, bringt daran, um dem Namen der Ueberschrift gerecht zu werden, auch noch zwei Hände an, von denen die Beschreibung des Textes nichts weiss, deutet diese technisch ganz überflüssigen Hände in mystischem Symbolismus aus und ist zum Schlusse von seinem Werke so begeistert, dass er seine Cheiroballistra zu den interessantesten Entdeckungen des 19. Jahrhunderts rechnet (2).

Unsere deutschen Fachmänner sind Herons Cheiroballistra geflissentlich aus dem Wege gegangen. Der Grund ist klar, und die Herausgeber der griechischen Kriegsschriftsteller haben ihn ehrlicher Weise eingestanden (3): « Heron hat ausser der hier gelieferten Schrift (*Βελοποιϊκά*) noch mehrere andere über Gegenstände der Naturkunde und Mechanik geschrieben, darunter auch eine über die Konstruktion der Handballiste (*χειροβάλλιστρα, manuballista*) deren Verständnis uns aber bis jetzt verschlossen geblieben ist, das wir folglich auch dem Publikum nicht vorlegen konnten ».

(1) *Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques.* t. XXVI, 2 p. 1-319. Paris 1877.

(2) p. 25: *le déchiffrement de la Χειροβαλλίστρα comptera, j'en ai l'espoir, parmi les plus intéressantes trouvailles de ce siècle.*

(3) H. Köchly und W. Rüstow, Griechische Kriegsschriftsteller. Leipzig 1853. I, 199.

Vom persönlichen Standpunkte aus betrachtet, ist gegen diese Erklärung nichts einzuwenden. Aber wir dürfen doch darum die Sache nicht immer wieder auf die lange Bank schieben und gemächlich zusehen, wenn ein Techniker in Holz und Eisen aus derselben Schrift uns ein kunstvolles Gebilde herauszaubert, die wir nicht anrühren, weil wir sie nicht verstehen. Und nehmen wir dazu, dass unser Schriftstück gut überliefert ist, dass der Wortlaut des Textes durchaus verständlich ist, dass die in den Handschriften überlieferten Bilder genau zum Texte stimmen, so ist damit eine Grundlage gegeben, auf der die Philologie aufbauen kann und aufbauen muss, um so ihrerseits dem Techniker wiederum erst den festen Boden zu bereiten.

Auch ich bin nicht ganz freiwillig an dieses Thema herangegangen. Da ich mich aber verpflichtet habe, dem Oberstleutnant Schramm in Metz die philologische Grundlage für seine weiteren Rekonstruktionen antiker Geschütze zu beschaffen, musste ich unbedingt zu einem Schriftstücke Stellung nehmen, das seit tausend Jahren *χειροβαλλίστρα* heisst. Dabei habe ich für die folgende Untersuchung auf die Beihülfe des Technikers zunächst verzichtet, was mir der besondere Charakter der « Cheiroballistra » zu fordern schien. Ich hatte nämlich bemerkt, dass diese Ueberschrift den Konstrukteur bereits in eine bestimmte Bahn drängt und ihn zwingt, die einzelnen Bilder, die dem überlieferten Texte beigegeben sind, von diesem Standpunkte aus zu betrachten; und wenn er sich davon gewaltsam freimacht, wird er, seinem Naturtriebe folgend, doch immer wieder die Einzelbilder componieren. Von diesem Einflusse musste ich mich fernhalten, um ganz unbefangen die einzelnen Abschnitte und einzelnen Bilder zu betrachten, was sie an und für sich darstellen, ohne jede Rücksicht auf etwaigen Zusammenhang.

Der folgende Text und die kritischen Noten beruhen auf der Ausgabe von C. Wescher, *Poliorcétique des Grecs*, Paris 1867. Diese Arbeit entspricht durchaus den Anforderungen einer kritischen Ausgabe, wie sie die heutige Philologie stellt; man merkt nur, dass dem Verfasser technische Kenntnisse fehlen, die ihm der General de Reffye leicht hätte schaffen können. Und umgekehrt: wenn der General für seine Rekonstruktionen antiker Geschütze Weschers philologische Kenntnisse ausgenützt hätte,

würde er die ihm vom Kaiser Napoleon gestellte Aufgabe besser gelöst haben. — Weschers *Poliorcétique* ist vergriffen, und Vincent, *La Chirobaliste*, Paris 1866, den ich unten nach Wescher citiere, überhaupt nicht mehr zu beschaffen.

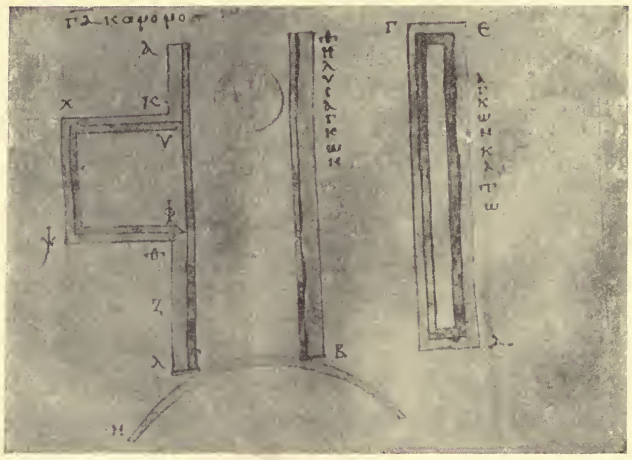
Die im kritischen Apparate aufgeführten Handschriften sind:

M = Cod. Parisinus Suppl. Gr. 607. saec. X-XI.
P = Cod. Parisinus Gr. 2442. saec. XI-XII.
V = Cod. Vaticanus Gr. 1164. saec. XI-XII.
F = Fragmenta Vindobonensia in codice ms. philolosoph. graec. olim. 113 nunc 120. saec. XVI.

Neben der ältesten Handschrift M haben die Zwillingsbrüder P und V selbständigen Wert; F dient nur gelegentlich als Zeuge, wenn M, der Führer dieser Handschriftenklasse, versagt. — Den Wert der einzelnen Handschriften für die Textgestaltung hat Wescher richtig festgestellt; dass sein Resultat auch für die Bilder gilt, wird die Untersuchung über « Geschütze auf handschriftlichen Bildern » nachweisen, die demnächst in Metz erscheinen soll. — Die Abbildungen sind sämtlich auf die Hälfte der Originalgrösse reduziert, mit Ausnahme der κλεῖσις aus cod. M (S. 150), welche im Interesse der Deutlichkeit nur auf cr. $^2/_3$ verkleinert ist.

ΗΡΩΝΟΣ ΧΕΙΡΟΒΑΛΛΙΣΤΡΑΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΚΑΙ ΣΥΜΜΕΤΡΙΑ [1]).

p. 123 W **1.** *Γεγονέτωσαν κανόνες δύο πελεκινωτοὶ οἱ ΑΒ, ΓΔ, ἐν* [2]) *τετραγώνοις πελεκίνοις, ὧν θῆλυς μὲν ἔστω ὁ ΑΒ, ἄρρην δὲ ὁ ΓΔ. Καὶ τὸ μὲν μῆκος ἐχέτω ὁ ΑΒ πόδας γ′ καὶ δακτύλους δ′, τὸ δὲ πλάτος* [3]) *δακτύλους γ′ς, τὸ δὲ πάχος δακτύλους δ′ς. Ὁ δὲ ΓΔ*

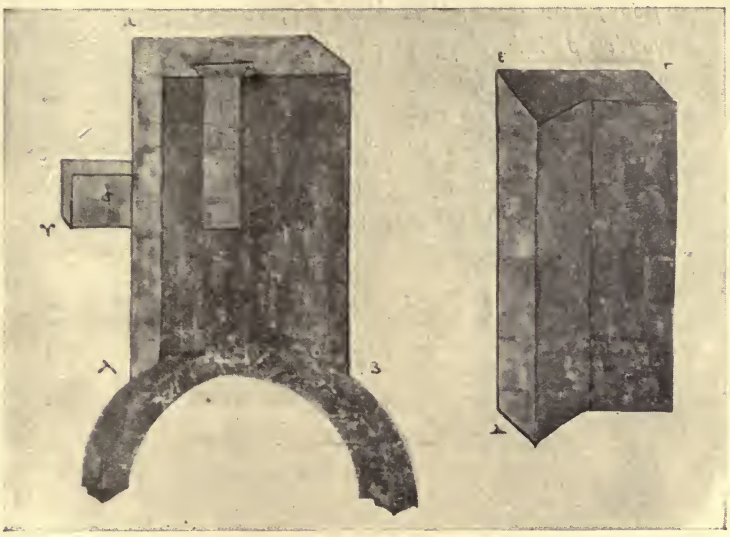


cod. M fol. 56.

[1]) Ueberschrift: *συμμετρία Mathematici veteres* ed. Thévenot; *συμμετρίας* M P V. — Am Schlusse der Fragmentes steht in P V *Ἥρωνος χειροβαλλίστρας κατασκευὴν καὶ συμμετρίας*, M hat keine Unterschrift. — [2]) Ueber *ἐν* zur Bezeichnung der Qualität von Mass, Materie, Preis in hellenistischer Sprache vgl. Kuhring, *De praepositionibus Graecis in chartis Aegyptiis.* Bonn, Dissert. 1906 p. 21. -- [3]) *πλάτος ἐχέτω* P V.

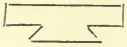
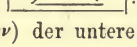
Heron, Aufbau und Verhältnisse der Cheiroballistra.

1. Es seien zwei auf Schwalbenschwanz gearbeitete Latten (1) *AB* und *ΓΔ* mit vierkantigen Schwalbenschwänzen, davon heisse die



cod. P fol. 68v.

weibliche *AB*, die männliche *ΓΔ*. Und *AB* soll eine Länge haben von 3′ 4″ (= 961 mm) (2) eine Breite von 3 ½″ (= 65,6 mm),

(1) Man verbindet zwei Latten durch den « Schwalbenschwanz » (*πελεκῖνος*) indem man der oberen unten einen Vorstoss giebt  der in die eingeschnittene Rinne der unteren hineinpasst  . Der obere Teil heisst « Schwalbenschwanzfeder » (*πελεκῖνος ἄρρην*) der untere « Schwalbenschwanznute » (*πελεκῖνος θῆλυς*).

(2) Die Massbestimmungen sind nach der früher bei uns üblichen Weise wiedergegeben: 3′ 4″ = 3 Fuss 4 Zoll. Gemeint ist der griechische Fuss (*ποδς*) = c. 30 cm. und der griechische Zoll (*δάκτυλος*). Der Fuss hat 16 Zoll.

τὸ μῆκος ἐχέτω πόδας γ′, τὸ δὲ πλάτος [ὡς] [1]) ⟨δακτύλους⟩ [2]) β′ c,
p. 124 W τὸ δὲ πάχος δάκτυλον α′ δ. Ἐχέτω [3]) δὲ τὸ βάθος ὁ σωλὴν τοῦ *AB* κανόνος δάκτυλον α′ [4]). τοῦ δὲ *AB* [5]) ἡ μὲν *AZ* [6]) σεσωληνίσθω οὖσα ποδῶν β′ c ⟨καὶ⟩ [7]) δακτύλων ς′. λοιπὴ ἄρα ἐστὶν ἡ *ZA* δακτύλων ς′. Ἀπειλήφθω δὲ πάλιν τοῦ *AB* κανόνος ἡ ⟨μὲν⟩ [8]) *AΘ* ποδὸς α′ c καὶ δακτύλων δ′. ἡ δὲ *AK* [9]) ποδὸς α′ καὶ δακτύλων ε′ [10]). λοιπὴ ἄρα ἡ *KΘ* ἔσται δακτύλων ζ′. Ἀπειλήφθω δὲ πάλιν τοῦ *AB* κανόνος τοῦ πάχους τῶν δ′ c [11]) δακτύλων δάκτυλος α′ c [12]), καὶ τετμήσθω ἕως τῆς *AK* καὶ τῆς *AΘ*, ὥστε εἶναι τὸ *KΘ* [13]) μέρος τῶν αὐτῶν δακτύλων δ′ c, τουτέστι τὴν [14]) *XΨYΦ*.

Γεγονέτω δὲ καὶ σεληνοειδὲς [15]) τι σχῆμα τὸ *HB* [16]), καὶ τρηθὲν ἐν μέσῳ τετραγώνῳ τρήματι συμφυὲς γεγενήσθω τῷ *AB* [17]) ἄκρῳ τοῦ *AB* κανονίου, ὡς τὸ σχῆμα ὑπόκειται.

p. 125 W Τοῦ δὲ *ΓΔ* [σωλῆνος] [18]) ἡ μὲν *EΔ* ἔστω ἄρρην πελεκῖνος, καὶ ἁρμοστὸς γεγονέτω τῷ θήλει πελεκίνῳ τοῦ *AB* σωλῆνος τῷ *AZ* μέρει, τουτέστι τὸ *ΔE* μέρος τοῦ *ΓΔ* κανόνος.

---

[1]) [ὡς] R Schn. — [2]) ⟨δακτύλους⟩ Vincent. — [3]) α′δ. Ἐχέτω Vincent, *Δ δεχέτω* M., *δ* $\overline{\Delta\Delta}$ *ἐχέτω* PV. — [4]) $\overline{\Delta}$ M, $\overline{\Delta E}$ PV. — [5]) *AB* M, *AB σωλῆνος* PV — [6]) *ἡ μὲν AZ* M, *ὁ μὲν OZ* PV. — [7]) ⟨καὶ⟩ R Schn. — [8]) ⟨μὲν⟩ Vincent. — [9]) *AK* M, *K* PV. — [10]) *δακτύλων ε′* R Schn., *δακτύλου* $\overline{\Delta}$ MPV. — [11]) *τῶν* $\overline{\Delta C}$ M, *τῶ ν* $\overline{\Delta Z}$ PV. — [12]) $\overline{\Delta C}$ M, $\overline{\Delta Z}$ PV. — [13]) *KΘ* M, *ΘK* PV. — [14]) *τὴν* M; fehlt PV. — [15]) *σωληνοειδές* PV. — [16]) *HB* MV, $\overline{NB}$ P. — [17]) *AB* PV, *ΔB* M. — [18]) [*σωλῆνος*] R Schn; denn *ΓΔ* (*ἄρρην*) hat keine Nute (*σωλήν*); *κανόνος* Vincent.

eine Dicke von $4\frac{1}{2}''$ (= 83,2 mm). $\Gamma\Delta$ aber soll eine Länge haben von 3′ (= 887 mm), eine Breite von [beiläufig] $2\frac{1}{2}''$ (= 46,2 mm), eine Dicke von $1\frac{1}{4}''$ (= 23,1 mm).

Die Rinne der Latte AB soll eine Tiefe haben von 1″ (= 18,5 mm); es soll aber von AB nur das Stück AZ gerillt werden in einer Länge 2′ 14″ (= 850,1 mm); somit bleibt das Stück ZA mit 6″ (= 111 mm) übrig. Weiter aber soll auf der Latte AB das Stück $A\Theta$ abgemessen werden = 1′ 12″ (= 517,5 mm), und AK = 1′ 5″ (= 388,1 mm) (1), somit wird $K\Theta$ = 7″ (= 129,4 mm) übrig bleiben. Es soll aber weiter auf der Dicke der Latte AB, die $4\frac{1}{2}''$ (= 83,2 mm) beträgt, $1\frac{1}{2}''$ (= 27,7 mm) abgemessen und von A bis K, und von A bis Θ (unten) weggeschnitten werden; also das Stück von K bis Θ behält seine frühere Dicke von $4\frac{1}{2}''$ (= 83,2 mm) und soll $X\Psi Y\Phi$ heissen (2).

Es sei ferner ein halbmondförmiges Stück HB, das soll in der Mitte mit einem vierkantigen Loche durchbohrt mit dem (unteren) Rande AB der Latte AB fest verbunden sein, wie die Figur unten zeigt.

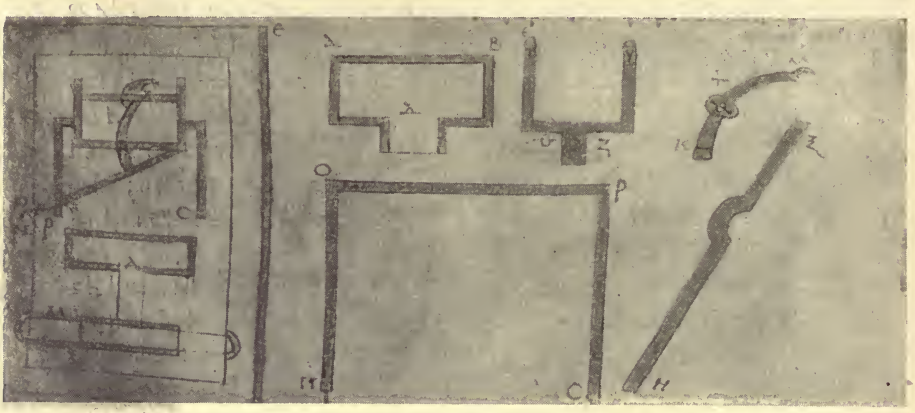
Von der Latte $\Gamma\Delta$ soll das Stück $E\Delta$ eine Schwalbenschwanzfeder sein, die in die Schwalbenschwanznute auf AB d. h. in die Rinne von A bis Z hineinpasst, d. i. der Teil ΔE der Latte $\Gamma\Delta$.

---

(1) In dem überlieferten Texte steckt ein Rechenfehler: ist $A\Theta$ = 1′ 12″ und AK = 1′ 1″, so bliebe für $K\Theta$ = 11″ statt 7″. Die Aenderung *καὶ δακτύλων* $\overline{E}$ statt *καὶ δακτύλου* $\overline{A}$ bringt Ordnung ins Exempel; aber der Fehler kann natürlich eben so gut in *δακτύλων* $\overline{Z}$ stecken, oder auch in *δακτύλων Δ*.

(2) Auf der Figur in *M* steht $X\Psi Y\Phi$ links heraus; nach dem Texte gehört dieses Stück auf die Rückseite, die bei der Vorderansicht der Figur verdeckt bleibt. Die Beischriften *θῆλυς ἀγκών* und *ἀγκὼν κάτω* müssten lauten: *θῆλυς κανών* und *ἄρρην κανών*. Die Zeichnung in *M* wird durch *P* berichtigt: die Schwalbenschwanzfeder ist durch die stereometrische Wiedergabe in *P* gut veranschaulicht, und auch das mondförmige Stück erscheint als ein Körper.

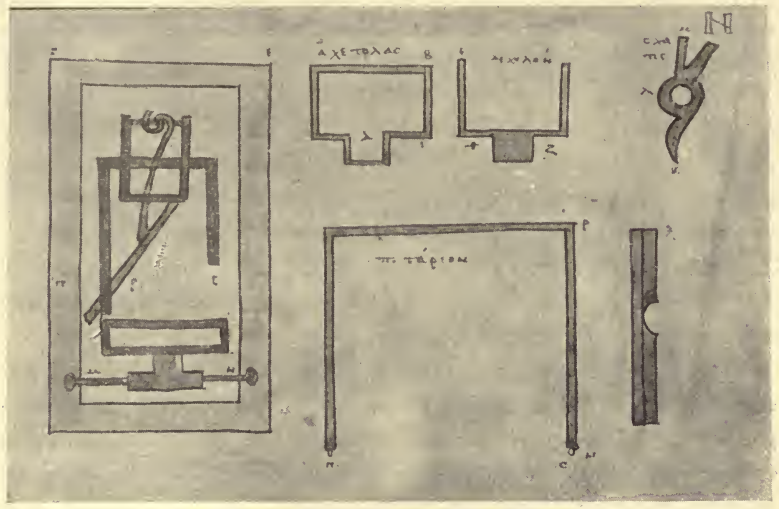
2. *Νῦν δὴ τὰ περὶ τῆς κλείσεως* [1]) *ἐκθησόμεθα. Γεγονέτω ἐξ ὕλης* [2]) *σιδηρᾶς χειρολάβη ἡ ΑΒΓΔ τῷ σχήματι οἷα ὑπογέ-*
p. 126 W *γραπται. Δίχηλον δὲ τὸ ΕΖ μέρος ἔχον* [3]) *τὸ δὲ ΖΘ τόρμος* [4]) *ἔστω τετράγωνος, σχαστηρία δὲ* ⟨*ἡ*⟩ [5]) *ΚΛΜ* [6]), *δρακόντιον δὲ τὸ ΝΞ* [7]), *πιτάριον* [8]) *δὲ τὸ ΟΠΡΣ.*



cod. M. fol. 56ᵛ.

[1]) *κλείσεως* Vincent, *κλίσεως* M P V. — [2]) *ἐκ ξύλης* V, *ἐκ ξυλώσης* P. — [3]) *ἔχον* P V, *ἔχων* M. — [4]) *τόρμοι* M. — [5]) ⟨*ἡ*⟩ R Schn. — [6]) *ΚΛΜ* M, *ΚΛΜΡ* P V. — [7]) *ΜΞ* P V. — [8]) *πιττάριον* M V, *πιτγάριον* P.

2. Wir wollen also nun vom Verschlusse sprechen (1). Es sei eine Handhabe aus Eisenmaterial (2) *ΑΒΓΔ* von der Ge-



cod. P fol. 69.

stalt, wie sie unten gezeichnet ist; und eine zweizinkige Gabel *ΕΖ* mit einem viereckigen Zapfen *ΖΘ* (3); ein Drücker *ΚΛΜ*; ein Riegel *ΝΞ*; und ein viereckiger, unten offener, Rahmen *ΟΠΡΣ*.

(1) Ueberliefert ist *κλίσεως*, was aber gewiss mit Vincent in *κλείσεως* geändert werden muss, denn dieses Kapitel handelt vom « Verschlusse ».

(2) Auf der Figur in *P* stehen die Beischriften *δίχηλον* und *πίταριον* richtig, aber *ἀχετολας* muss getrennt werden in *Α*, das an die linke Ecke oben gehört, und *χετολας* das aus *χειρολάβη* entstellt ist. Ebenso ist *σχάτις* verschrieben statt *σχαστηρία*.

(3) Es fällt auf, dass der Buchstabe *Η* im Texte und auf der Figur fehlt; und man muss auch annehmen, dass das *δίχηλον* mit 4 Buchstaben bezeichnet wird, also *ΕΖΗΘ*. Aber es heisst hier *ΕΖ* und später (126, 8 und 127, 2) *ΕΘ*. Diese letztere Bezeichnung *ΕΘ* passt aber wiederum nicht zur Bezeichnung des Zapfens *ΖΘ*. Ich glaube, die ganze Figur hiess *ΕΖΗΘ*, der Zapfen *ΖΗ* und die Gabel ohne den Zapfen *ΕΘ*. Uebrigens hat diese Verwirrung bei der Verteilung der Buchstaben glücklicherweise gar keinen Einfluss auf das Verständnis der Konstruktion.

Καὶ τετρήσθω ἡ ΑΒΓΔ χειρολάβη κατὰ τὸ Δ. ὁ δὲ ΕΔ κατὼν, ὁ ἐν τῷ πρώτῳ θεωρήματι, τετρήσθω κατὰ ⟨*τὰ*⟩ [1] *Μ, Ν, Ξ, καὶ κατὰ μὲν τὰ Μ, Ν* [2] *στρογγύλῳ τρήματι διαμπερὲς, κατὰ δὲ τὸ Ξ παραλληλογράμμῳ* [3]*. καὶ οὕτως ἐνηρμόσθω ἡ χειρολάβη, ὥστε περόνην* [4] *διὰ τῶν Μ, Ν διωσθῆναι καὶ διὰ τοῦ Δ τρήματος τῆς χειρολάβης κοινωθῆναι* [5]*.*

Τρήσαντες δὲ τὸ ΕΘ [6] *δίχηλον κατὰ* ⟨*τὰ*⟩ [7] *ΤΥ καὶ τὴν ΚΛΜ σχαστηρίαν κατὰ τὸ Φ, καὶ ἐμβαλόντες* [8] *περόνην δι' ἀμφοτέρων τῶν ὀπῶν* [9] *τῶν Τ, Υ, Φ, κοινοῦμεν, ὥστε* [10] *περὶ αὐτὴν κινεῖσθαι τὴν σχαστηρίαν ἀνεμποδίστως. Ἐχέτω δὲ ἡ σχαστηρία* [11] *ἐντομὴν τὴν ΛΜ ἔχουσαν κατὰ μῆκος δάκτυλον α'.*

p. 127 W ⟨*Ἀπο*⟩*λαβόντες* [12] *οὖν τὴν ΛΟ* [13] *ἐπὶ τοῦ ΓΔ κανόνος δακτύλων ε' καὶ τρήσαντες κατὰ τὸ Ο, καθίεμεν* [14] *τὸ ΕΘ δίχηλον καὶ κοινοῦμεν, ὥστε ἀκίνητον διαμένειν.*

Ἔπειτα τρήσαντες τὸ ΝΞ [15] *δρακόντιον κατὰ τὸ Ν* [16]*, καὶ τὸν ΓΔ κανόνα κατὰ τὸ Π* [17] *τὸν ἐν τῷ πρώτῳ θεωρήματι, ἀπέχον* [18] *τοῦ Μ δακτύλους δ', καὶ καθιέντες διά τε* [19] *τοῦ τρήματος τοῦ δρακοντίου καὶ τοῦ Π περόνην, κοινοῦμεν, ὥστε εὐχερῶς κινεῖσθαι τὸ ΝΞ* [20] *δρακόντιον περὶ αὐτήν.*

Καὶ πάλιν ἀποστήσαντες ἀπὸ τῆς χειρολάβης τῆς ⟨*ΑΒ*⟩ *ΓΔ* [21] *τὴν ΞΡ, τιτρῶμεν κατὰ τὸ Ρ, καὶ πάλιν ἀπ' αὐτοῦ μετρήσαντες δακτύλους δ'ς* [ὡς] [22] *τὴν ΡΣ* [23]*, τιτρῶμεν κατὰ τὸ Σ, καὶ οὕτως*

p. 123 W *καθίεμεν* ⟨....⟩ [24] *ἐν τῷ ΓΔ κανόνι, ὅσις ἐστὶν ἐν τῷ πρώτῳ θεωρήματι.*

[*Ἐξῆς κεῖται*] [25]*.*

---

[1]) ⟨*τὰ*⟩ R Schn.; *κατὰ MP, κατὰ τὸ* V. — [2]) *κατὰ μὲν MNC* M. — [3]) *παραλληλογράμμως* PV. — [4]) *περόνη ην* M. — [5]) *κοινωθῆναι* jüng. Hdsch; *κεκυνωθῆναι* M, *καὶ κυνωθῆναι* PV. — [6]) $\overline{I\Theta}$ PV. — [7]) ⟨*τὰ*⟩ Vincent. — [8]) *ἐμβάλλοντες* PV. — [9]) *ὀπῶν* PV; *μερων* M. — [10]) *κοινοῦμεν ὥσιε* PV *κινουμένους τε* M. — [11]) *ἡ ἐσχαστηρία* M. — [12]) *Ἀπολαβόντες* R Schn., *λαβόντες* M P V. Vgl. 124, 3 ü. ὅ. — [13]) *ΔΟ* M, *ΔΘ* PV. — [14]) *καθισμεν* M. — [15]) *τὸ ΝΞ* P^{b} *τὸν Ξ* M P V. — [16]) *τὸ Ν* P V, *τὸν Ν* M. — [17]) *τὸ Π* M, *τὸν Π* P V. — [18]) *ἀπέχων* M. — [19]) *τε — ὥστε* fehlt P. — [20]) *τὸν Ξ* M V. — [21]) *τῆς* ⟨*ΑΒ*⟩ *ΓΔ* Wescher. — [22]) [*ὡς*] R. Schn. — [23]) *ΡΣ* P V; *CP* M. — [24]) Hier fehlt ein Stück, worin das Pitarion genannt war; der Schlusssatz ist unverständlich. — [25]) *Ἐξῆς κεῖται* P V, fehlt M.

Die Handhabe $\Delta B \Gamma \Delta$ soll bei Δ durchbohrt sein; und die Latte $\Gamma\Delta$, die im ersten Abschnitte genannt ist (1), soll durchgebohrt sein bei M, N und Ξ, und zwar bei M und N mit einem runden Loche ganz durch, bei Ξ aber mit einem rechteckigen; und die Handhabe soll so eingefügt sein, dass ein Bolzen, durch M und N und durch das Loch der Handhabe durchgesteckt, eine Verbindung herstellt.

Dann durchbohren wir die Gabel $E\Theta$ bei T und Y, den Drücker $K\Delta M$ bei Φ, schieben einen Bolzen durch die Löcher beider Teile T, Y und Φ, und stellen eine derartige Verbindung her, dass der Drücker sich ungehindert um den Bolzen drehen kann. Der Drücker soll der Länge nach einen Einschnitt haben $\Delta M = 1''$ (= 18,5 mm).

Wir messen nun das Stück ΔO auf der Latte $\Gamma\Delta$ ab $= 5''$ (= 92,4 mm), bohren bei O durch, setzen die Gabel $E\Theta$ ein, und stellen eine derartige Verbindung her, dass sie unbeweglich verbleibt.

Darauf durchbohren wir den Riegel $N\Xi$ bei N, und die Latte $\Gamma\Delta$, die im ersten Abschnitte genannt ist, bei dem Punkte Π, der $4''$ (= 74 mm) von M entfernt ist, lassen durch das Loch im Riegel und durch Π einen ⟨senkrechten⟩ Bolzen ein, und stellen eine derartige Verbindung her, dass der Riegel $N\Xi$ sich leicht um den Bolzen drehen kann.

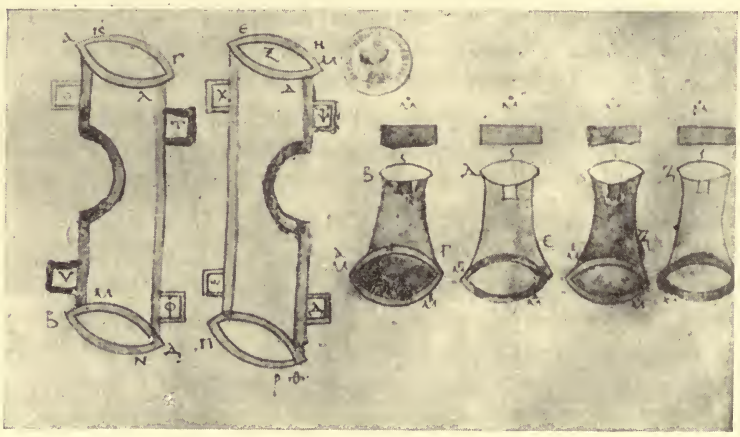
Wir messen nun weiter von der Handhabe $\langle \Delta B \rangle \Gamma\Delta$ aus das Stück ΞP ab und bohren bei P durch; darauf messen wir von diesem Punkte aus $4\frac{1}{2}''$ (= 83,2 mm) weiter, nämlich das Stück $P\Sigma$, und bohren bei Σ durch; und nun setzen wir ein..... in der Latte $\Gamma\Delta$, die ja im ersten Abschnitte genannt ist (1).

---

(1) Worauf der Hinweis « in dem ersten Kapitel » gilt, wissen wir nicht, auch 127, 4 *τὸν ἐν τῷ πρώτῳ θεωρήματι* und 128, 1 *ὅστις ἐστὶν ἐν τῷ πρώτῳ θεωρήματι* klären uns nicht auf. Die Figur zeigt diesen *κανών* als ein einfaches Brett, das zur Beschreibung passt. Mit den durch « Schwalbenschwanz » verbundenen Latten der ersten Figur, die unten einen Halbmond haben, darf unsere Konstruktion nicht in Verbindung gesetzt werden.

3. *Κατεσκευάσθωσαν* [1]) *δὲ καὶ τὰ καλούμενα καμβέστρια τρόπῳ τοιῷδε.*

Ποιήσαντες γὰρ σιδηροῦς κανόνας τέσσαρας, μῆκος ἔχοντας ἑκάτερον δακτύλους ι′ς [2]), *πλάτος δὲ δακτύλου διμοίρου μικρῷ* [3]) *πλείω* [4]), *πάχος δὲ* [5]), *ὥστε μὴ εὐχερῶς κάμπτεσθαι* ⟨· · ·⟩ [6]).



cod. M fol. 58.

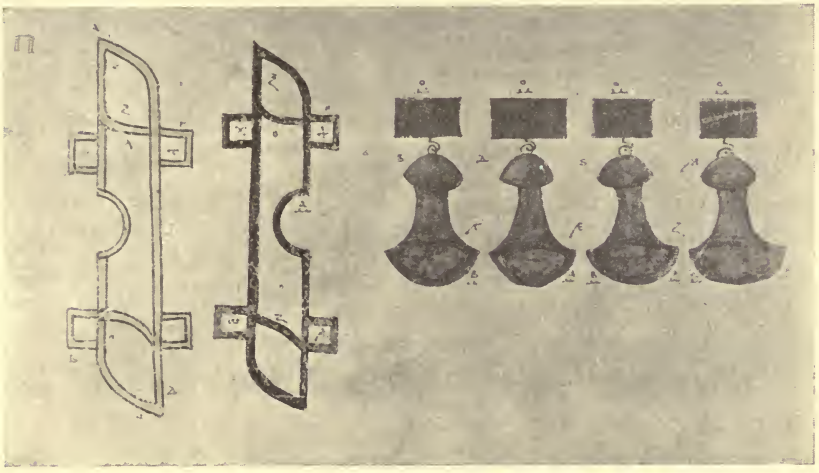
Εστωσαν δὲ οἱ ΑΒ, ΓΔ, ΕΖ, ΗΘ, οἷοί εἰσι [7]) *τῷ σχήματι καταγεγραμμένοι, ἔχοντες συμφυεῖς κρίκους τοὺς ΚΛ, ΜΝ, ΞΟ, ΠΡ, τὸ εὖρος ἔχοντας δακτύλους β′, τὸ δὲ πλάτος δάκτυλον α′, τὸ δὲ πάχος τὸ αὐτὸ τοῖς κανονίοις.*

p. 129 W

Ὥστω δὲ τὸ μεταξὺ διάστημα τῶν κανόνων δακτύλων γ′ς,

[1]) *κατεσκευάσθωσαν* Vincent; *κατασκευάσθωσαν* steht in allen Handschriften und kann nach K. Dieterich, die griechische Sprache S. 212 richtig sein. — [2]) $\overline{IC}$′ M; *εἴκοσι* PV. *'Error fluxit ex similitudine litterarum numeralium IC cum littera K'* Wescher. — [3]) *μικρῷ* PV; *μικροῦ* M. — [4]) *πλείω* ist Nebenform von *πλεῖον*. Vgl. Wilh. Crönert, Philologus LXI, 2 S. 161 ff. — [5]) *δὲ* M; $\overline{\Delta E}$ PV. — [6]) *ευμερῶς κλήπτεσθαι* M. — [7]) *οἷοί εἰσι* M; *οἷον εἰσὶ* PV.

3. Es sollen aber auch die sogenannten Kambestria (1) auf folgende Weise hergestellt werden.



cod. P fol. 69v.

Nachdem wir nämlich vier Eisenstäbe angefertigt haben, die eine beiderseitige Länge von 10 ½″ (= 195 mm) haben, eine Breite von ²/₃″ (= 12,3 mm) und etwas mehr, eine Dicke, so dass sie sich nicht leicht biegen..... Sie sollen *ΑΒ, ΓΔ, ΕΖ, ΗΘ* heissen, wie sie in der Figur bezeichnet sind; mit angefügten Ringen *ΚΛ, ΜΝ, ΞΟ, ΠΡ*, die eine Weite von 2″ (= 37 mm) haben, eine Breite von 1″ (= 18,5 mm), und dieselbe Dicke wie die Eisenstäbe. Der Abstand der Eisenstäbe im Lichten soll 3 ½″ (= 65,6 mm) betragen (2).

(1) Ueber die Bedeutung dieses Wortes s. u. S. 165.

(2) Die Figur zeigt nicht vier gerade Eisenstäbe, wie unser Text es verlangt, sondern die beiden äusseren Stäbe sind in der Mitte nach Innen umgebogen. Diese Abweichung vom Texte ist mir ebenso unverständlich, wie die Bedeutung dieses Bogens. Nach meinen sonstigen Erfahrungen muss ich die Zeichnung für zuverlässiger halten als den Text, denn so gewaltsame Umänderungen des überlieferten Bildes sind in *M* und *P* nirgends nachzuweisen.

Γεγονέτωσαν δὲ καὶ πιτάρια [1]) *τὰ Σ, T, Y, Φ, X, Ψ, Ω, ,A* [2]) *συμφυῆ τοῖς* [3]) *AB, ΓΔ, EZ, HΘ κανονίοις ἔχοντα* [4]) *πλάτος καὶ πάχος τὸ αὐτὸ τοῖς κανονίοις, τὸ δὲ εὖρος* [5]) *δακτύλου δίμοιρον* [6]).

Ἔστωσαν δὲ καὶ κύλινδροι χαλκοῖ κοῦφοι οἱ ,B,Γ, ,Δ,E, ,Ϛ,Z ,H,Θ [7]) *μῆκος ἔχων ἕκαστος* [8]) *δακτύλων β′, πάχος δὲ ἴσον τῶν κανονίων* [9]), *τὴν δὲ διάμετρον τοῦ εὖρους δακτύλου* $\overline{\alpha'}\gamma$ [10]).

Ἐχέτωσαν δὲ καὶ συμφυεῖς κρίκους περικειμένους τῇ κυρτῇ ἐπιφανείᾳ τῶν κυλίνδρων τοὺς $\overset{A}{M}\overset{B}{M}$, $\overset{\Gamma}{M}\overset{\Delta}{M}$, $\overset{E}{M}\langle\overset{\varsigma}{M}\rangle$ [11]), $\overset{Z}{M}\overset{H}{M}$, *ἀπέχοντας ἀπὸ τῶν ,B ,Δ ,Ϛ ,H* [12]) *δάκτυλον α′δ* [13]) *πλάτος δὲ ἐχέτωσαν δακτύλου δίμοιρον, πάχος δὲ τὸ ἴσον τῶν κανονίων.*

Οἱ δὲ ,B,Γ, ,Δ,E, ,Ϛ,Z, ,H,Θ [14]) *κύλινδροι* [15]) *ἐντομὰς ἐχέτωσαν κατὰ διάμετρον ἰὰς Ϛ, Ϛ, ⟨Ϛ, Ϛ⟩,* [16]) *εἰς ἃς* [17]) *κανόνια ἐμβε-*
p. 130 W *βλήσθω ἁρμοστὰ κατὰ κρύταφον τὰ* [18]) $\overset{o}{M}$, $\overset{o}{M}$, $\overset{o}{M}$, $\overset{o}{M}$ [19]) *μῆκος ἔχον* [20]) *ἑκάτερον δακτύλους γ′, πλάτος δὲ δακτύλου δίμοιρον* [21]).

Γεγονέτω δὲ καὶ [22]) *τὸ καλούμενον καμάριον* [23]) *τῷ σχήματι οἷον ὑπογέγραπται τὸ AB ΓΔ EZ H* [24]), *ἔχον τὴν* [25]) *μὲν ΓE* [26])

[1]) *πιττάρια* M P V. — [2]) *Σ T Y Φ X Ω* M. — [3]) *τοῖς* M; *τῆς* P V. — [4]) *ἔχοντα-κανονίοις* fehlt P V. — [5]) *εὖρον* M. — [6]) *δίμοιρον* Wescher; *διμοίρου* M P, *δοιμοίρου* V. — [7]) *,B,Γ, ,Δ,E, ,Ϛ,Z, ,H,Θ* Wescher; *B Γ Δ E ,Ϛ ,Z ,H ,O* P V. *,Δ ,B ,Γ ,Δ ,E ,Z ,H ,Θ* M. — [8]) *μῆκος ἔχων ἕκαστος* F; *μῆκος ἕκαστος ἔχων* M P V vgl. 130, 2. — [9]) *κανονίων* M; *κανόνων* P V vgl. 129, 1 u. 11. — [10]) *ΔΓ* M P V. — [11]) $\langle\overset{\varsigma}{M}\rangle$ Wescher « *ex figura* ». — [12]) *,B ,Δ ,Ϛ ,H* Wescher « *ex figura* »; *,B ,Δ Ϛ H* P V *BΔ κς H* M. — [13]) $\overline{\Delta}\,\delta'$; $\overline{\Delta}$ *κς δ′* M P V. — [14]) *οἱ ,Δ ,B ,Γ ,Δ, ,E ,Z ,H ,O* P V. — [15]) *κύλινδροι* fehlt P V. — [16]) *ϚϚ* ⟨*ϚϚ*⟩ Wescher « *ex figura* »; $\overline{\text{Ϛ}}\,\overline{\text{Ϛ}}$ M, *ϚϚ* P V. — [17]) *ἃς* fehlt M. — [18]) *τὰ* fehlt M. — [19]) $\overset{\varepsilon}{M}\overset{\varepsilon}{M}\overset{\varepsilon}{M}$ P V. — [20]) *ἔχων* M. — [21]) *διμοίρου* P V. — [22]) *δέ καὶ* F, *δὲ* M, *καὶ* P V. — [23]) *μακάριον* M. — [24]) *τὸ AB ΓΔ EZ H* M; *τὸ* $\overline{\Delta}$ P V. — [25]) *ἔχον τὴν* M, *ἔχοντι τὴν* V, *ἔχοντι τομὰς* P. — [26]) *ΓE* M, $\overline{\text{IE}}$ P V.

Es seien aber auch ⟨8⟩ Vierkante *Σ. T. Υ. Φ. Χ. Ψ. Ω.* ,*Α* an die Eisenstäbe *A B*, *Γ Δ*, *E Z*, *H Θ* angesetzt, die mit den Eisenstäben gleiche Breite und Dicke haben, und eine Weite (1) von $^2/_3''$ (= 12,3 mm).

Es seien aber auch ⟨4⟩ leichte Cylinder aus Erz, ,*B*,*Γ*, ,*Δ*,*E*, ,ϛ,*Z*, ,*H*,*Θ*, jeder mit einer Länge von 2″ (= 37 mm), derselben Dicke, wie sie die Eisenstäbe haben, und mit einem Durchmesser ihrer Weite von $1\,^1/_3''$ (= 24,6 mm).

Ihnen sollen aber auch Ringe angefügt sein, die um die konvexe Oberfläche der Cylinder herumlaufen *Α Β Γ Δ Ε ϛ Ζ Η* *M M M M M M M M* und von den ⟨4⟩ Punkten ,*B*,*Δ*,ϛ und ,*H* $1\,^1/_4''$ (= 23,1 mm) abstehen. Sie sollen eine Breite von $^2/_3''$ (= 12,3 mm) haben und eine Dicke wie die Eisenstäbe.

Die Cylinder ,*B*,*Γ*, ,*Δ*,*E*, ,ϛ,*Z*, ,*H*,*Θ* sollen in der Richtung des Durchmessers die Einschnitte ϛ, ϛ, ⟨ϛ, ϛ,⟩ haben, in welche kleine Eisenstäbe von der Seite eingepasst werden *M M M M*, die eine beiderseitige Länge von 3″ (= 55,4 mm) haben, und eine Breite von $^2/_3''$ (= 12,3 mm).

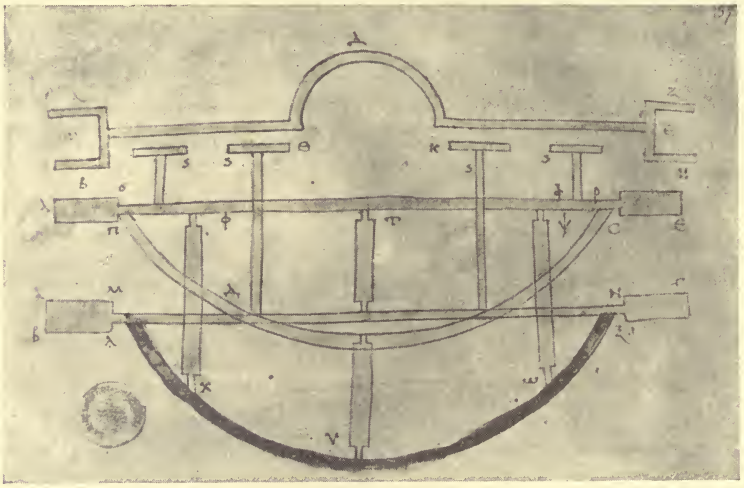
---

4. Es sei aber das sogenannte Kamarion, nach der Figur wie sie unten gezeichnet ist, *A B Γ Δ E Z H*; die Linie *Γ E* soll

(1) Die « Weite » (εὖρος) bezeichnet wohl den lichten Abstand, und die Breite (πλάτος), denke ich, den umschliessenden Rand des Ringes.

ποδὸς α′ καὶ δακτύλου ζ′ c, τὸ δὲ διάστημα τοῦ καμαρίου τὸ ΘΚ [1]) *δακτύλων ε′. Τὸ δὲ μῆκος ἑκατέρας τῶν Λ, Ζ* [2]) *δακτύλων δ′, ἑκατέρας* [3]) *δὲ τῶν Β, Η δακτύλων β′. τὸ δὲ μεταξὺ διάστημα τῶν Λ, Β καὶ Ζ, Η* [ὡς] [4]) *δακτύλων γ′ c. πάχος δὲ ἐχέτω ἴσον τῶν προειρημένων καννονίων.*

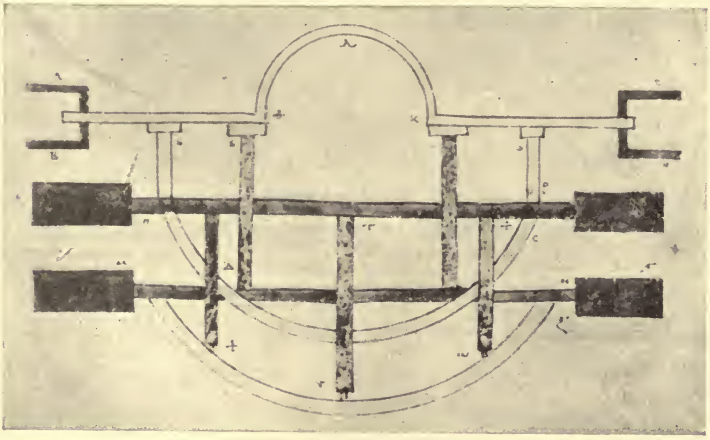
Τὸ δὲ καλούμενον καμάκιον [5]) *ἔστω τὸ ΛΜΝΞΟΠΡΣ. ἐκ δύο κανόνων* [6]) *τῷ σχήματι οἷον ὑπογέγραπται, μῆκος ἔχων ὁ*
p. 131 W *μὲν ΟΠΡΣ κανὼν ποδὸς α′ καὶ δακτύλων ι′, ὁ δὲ ΛΜΝΞ ποδὸς α′ καὶ δακτύλων η′, πλάτος δὲ πρὸς μὲν τοῖς ΥΤ* [7]) *μέρεσι δακτύλους* [8]) *β′, πρὸς δὲ τοῖς ΟΠΡΣ δάκτυλον α′δ.* [9]) *πάχος δὲ⟨····⟩ ἕκαστος τῶν* [10]) *Λ,Β, Ν,Γ, Ο,Λ, Ρ,Ε* [11]) *τόρμιων ἔστω δακτύλων Β.*



cod. M fol. 58^{v}.

[1]) *ΘΚ* M, *ΟΚ* PV. — [2]) *ΛΖ* M, *ΛΞ* PV. — [3]) *ἑκατέρας* M, *ἑκατέρου* V. — [4]) [ὡς] R Schn. — [5]) *καμάκιον* M, *κλιμάκιον* P^{b}, *κλιμάκιν* P^{a} V. — [6]) *κανονίων* PV. — [7]) *ΥΤ* M; *ΣΥΤ* PV. — [8]) *δακτύλων* PV. — [9]) $\overline{\Lambda\Delta}$ M, *ΛΘ* PV. — [10]) « *Post πάχος δὲ lacunam esse suspicatur vir doctissimus Vincent, quam explevit in hunc modum πάχος δὲ ἑκάστου ⟨δακτύλων β′. μῆκος δὲ ἑκάστου⟩ τῶν κτέ. Ipse ἑκάστου τῶν scripsi ex coniectura* ». Wescher. — [11]) $\overline{\Lambda B}$ $\overline{\text{NΓ}}$ $\overline{\Lambda}$ $\overline{\text{PE}}$ M *Λ,Β, Ν,Γ, Ο,Λ, Ρ,Ε* Wescher; $\overline{\Lambda}$ $\overline{\text{B}}$ $\overline{\text{N}}$ $\overline{\text{P}}$ $\overline{\text{O}}$ $\overline{\Lambda}$ $\overline{\text{P}}$ $\overline{\Sigma}$ PV.

1′ 7½″ (= 424,3 mm) betragen, die Weite im Lichten von *Θ* bis *K* aber 5″ (= 92,4 mm); die Länge der beiden Stücke *Λ* und *Z* soll je 4″ (= 74 mm) sein; der beiden Stücke *B* und *H* je 2″ (= 37 mm);



cod. P fol. 70.

der Abstand im Lichten zwischen *Λ* und *B*, *Z* und *K* beiläufig 3½″ (= 64,6 mm) betragen. Die Dicke aber soll dieselbe sein wie bei den vorher genannten Eisenstäben.

Das sogenannte Kamakion *ΛMNΞOΠPΣ* soll aus zwei Latten bestehen, der Figur entsprechend, wie sie unten gezeichnet ist; und die Latte *OΠPΣ* soll eine Länge haben von 1′ 10″ = 480,5 mm, aber *ΛMNΞ* eine Länge von 1′ 8″ (= 443,7 mm); die Breite soll bei den Teilen *Y* und *T* 2″ = 37 mm betragen, bei *OΠ* und *PΣ* 1¼″ (= 23,1 mm). Die Dicke... eines jeden der ⟨4⟩ Zapfen *Λ*,*B*, *N*,*Γ*, *O*,*Λ*, *P*,*E* soll 2″ (= 37 mm) be-

Καὶ διῃρήσθωσαν οἱ ΛΜΝΞ, ΟΠΡΣ κανόνες εἰς τρία ἴσα τὰ Φ, Τ, Ψ, Χ, Υ, Ω [1]). *καὶ τετρήσθω τὰ μὲν Τ, Υ* [2]) *κατὰ τὸ μῆκος τρήμασι παραλληλογράμμοις, τὰ δὲ Φ, Χ, Ψ, Ω τρήμασι στρογγύλοις.*

Καὶ γεγενήσθω διαπήγιον τὸ ΤΥ, ἔχον τὸ μὲν μῆκος χωρὶς τῶν τόρμων δακτύλους γ′, τὸ δὲ πλάτος δακτύλους β′ c.

Ἔστωσαν δὲ καὶ συλλάβια τὰ ΦΧ, ΨΩ, ἔχοντα [3]) *τὸ μῆκος χωρὶς τῶν τόρμων δακτύλους γ′, τὸ δὲ πλάτος δακτύλους β′ c.*

p. 132 W *Καὶ καθείσθωσαν* [4]) *τά τε* [5]) *συλλάβια καὶ τὸ διαπήγιον εἰς τὰς ὀπὰς τῶν κανόνων, καὶ καθηλώσθωσαν οἱ τόρμοι τοῦ διαπηγίου πρὸς τοῖς κανόσιν ἐπὶ οὐρᾶς,* [6]) *ὥστε συνέχεσθαι τοὺς κανόνας καὶ εἶναι αὐτῶν τὸ μεταξὺ διάστημα δακτύλων γ′.*

Ἔτι δὲ μὴν καθηλώσθωσαν τῷ ΛΝ [7]) *κανόνι καὶ τῷ ΟΡ* [8]) *τὰ ⊆, ⊆ ἐφ' ἑκάτερα τοῦ ΤΥ διαπήγματος, μῆκος ἔχοντα δακτύλων γ′, πλάτος δὲ* [9]) *δάκτυλον α′, πάχος δὲ σύμμετρον· καὶ τετρήσθωσαν κατὰ τὸ μέσον, ἀπεχέτωσαν δὲ ἀπ' ἀλλήλων δακτύλους β′ c.*

---

5. *Πεποιήσθωσαν δὲ καὶ κωνοειδῆ δύο τὰ ΑΒΓΔ, ΕΖΗΘ, ἔχον μὲν* [10]) *ἑκάτερον* [11]) *μῆκος δακτύλων ια′. Τὸ δὲ πάχος τῶν ΑΒ, ΕΖ κορυφῶν ἑκάστου κωνοειδοῦς ἐχέτω δακτύλου* [12]) *τὸ ἥμισυ, τὸ δὲ τῆς βάσεως πάχος ἑκάστου τῶν ΓΔ, ΗΘ δακτύλου α′. Ἐχέ-*

[1]) *Φ Τ Ψ Χ Γ Ω* P. — [2]) *ΤΥ* PV; *τοι* M. — [3]) *ἔχον* M. — [4]) *καθίσθωσαν* M. — [5]) *τά τε* M; *τὰ Δ* PV. — [6]) *ἐπὶ οὐρᾶς* Wescher; *ἐπίουρας* PV *ἐπίουρος* M. — [7]) *τὸ ΛΜΝ* M « *sed litteram Μ delendam notavit prima manus* » Wescher; *τὸ ΛΜ* PV. — [8]) *τὸ ΟΡ* M. — [9]) *δακτύλων Γ πλάτος δὲ F, δάκτυλον α πλάτος δὲ M*, fehlt in PV. — [10]) *ἔχον μὲν* M *ἔχομεν* PV *ἔχον* P^b. — [11]) *ἑκάτερον* P^b; *ἕτερον* MPV. — [12]) *δακτύλων* PV.

tragen. Nun sollen die Latten $\Lambda M N \Xi$ und $O \Pi P \Sigma$ in drei gleiche Teile, Φ, T, Ψ und X, Y, Ω geteilt werden; dann soll T und Y der Länge nach mit rechteckigen Löchern durchgebohrt werden; aber Φ und X, Ψ und Ω mit runden.

Nun sei der Querriegel $T Y$ in einer Länge von 3″ (= 55,4 mm), ohne die Zapfen; in einer Breite von 2 ½″ (= 46,2 mm). Es seien aber auch ⟨2⟩ Stützen ΦX und $\Psi \Omega$ in einer Länge von 3″ (= 55,4 mm), ohne die Zapfen; in einer Breite von 2 ½″ (= 46,2 mm).

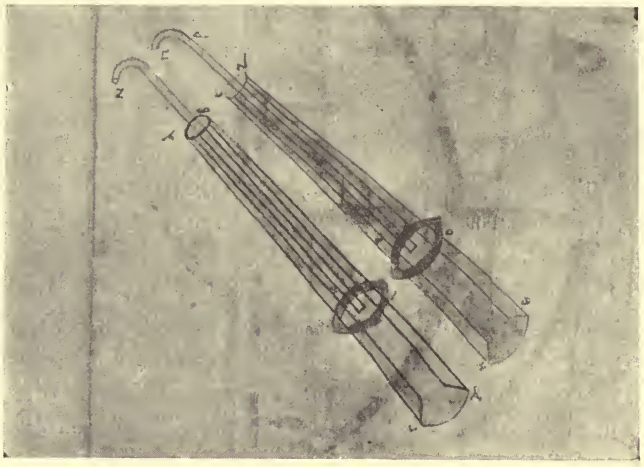
Nun sollen beide Teile, die Stützen und der Querriegel, in die Löcher der Latten eingelassen werden; und die Zapfen des Querriegels sollen hinten an den Latten festgenagelt werden, so dass die Latten zusammengehalten werden und deren Abstand im Lichten 3″ (= 55,4 mm) beträgt.

Es sollen aber ferner an der Latte ΛN und der Latte $O P$ die ⟨Träger⟩ ⊊, ⊊ zu beiden Seiten des Querriegels $T Y$ festgenagelt werden, die eine Länge haben von 3″ (= 55,4 mm), eine Breite von 1″ (= 18,5 mm) und eine entsprechende Dicke; in der Mitte sollen sie durchbohrt sein und von einander 2 ½″ (= 46,2 mm) abstehen.

---

5. Es sollen aber auch zwei kegelförmige Körper angefertigt werden $\Lambda B \Gamma \Lambda$ und $E Z H \Theta$, in einer Länge von je 11″ (= 203,3 mm). Die Dicke der Spitze jedes Kegels ΛB und $E Z$ soll ½″ (= 9,2 mm) betragen, die Dicke der Grundflächen $\Gamma \Lambda$ und $H \Theta$ je 1″ = 18,5.

τωσαν δὲ κατὰ μῆκος σωλῆνας τετραγώνους καὶ ιόρμους ἐν [1]) *ταῖς AB, EZ κορυφαῖς, ὥστε κανονίων γενομένων* [2]) *συμφυῶν κρίκοις, ἁρμοστῶν* [3]) *τοῖς τόρμοις καὶ τοῖς σωλῆσιν, εἰσκομίζεσθαι* [4]) *ἐπὶ τῶν σωλήνων καὶ τῶν τόρμων ἐν τοῖς κωνοειδέσι γεγονόσιν.*



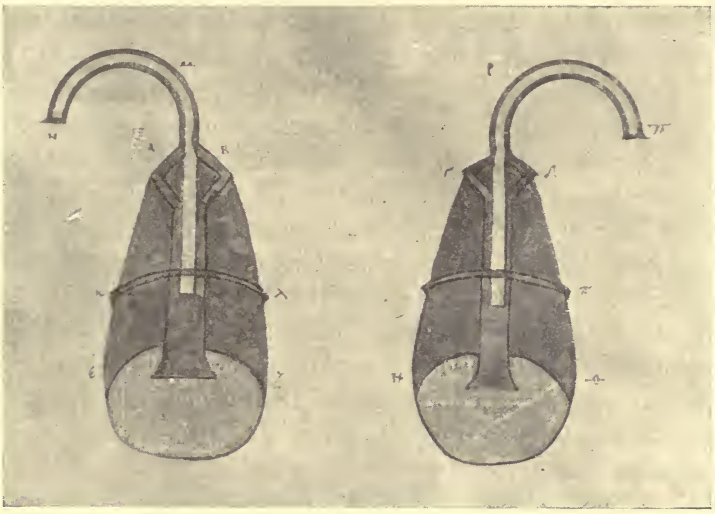
cod. M. fol. 57^{v}.

Ἔστωσαν δὲ τὰ μὲν κανόνια συμφυῆ τοῖς κρίκοις τὰ [5]) *ΚΛΜΝ, ΞΟΠΡ* [6]) *κρίκοι δὲ οἱ ΚΛ, ΞΟ* [7]), *ἀνακαμπὰς* [8]) *δὲ ἐχέτωσαν τὰ κανόνια πρὸς τοῖς πέρασι τὰς* [9]) *ΜΝ, ΠΡ, ὕψος δὲ* [10]) *ἐχούσας δακτύλου τὸ ἥμισυ . . .*

---

[1]) *ἐν* P V ; fehlt M. — [2]) *γενέσθαι* P V. — [3]) *αἱμοστων* P V. — [4]) *εἰσκομίζεσθαι* Bruno Keil ; *ἐκκομίζεσθαι* P V *ἐκκοσμίζεσθαι* M. [5]) *τὰ* P V ; *τὰ δὲ* M. — [6]) *ΚΛΜΝ, ΞΟΠΣ* Wescher ; *ΚΜΝΡΞΠ* M, *ΚΛΜΝΡΞΠ* P V. — [7]) *ΚΛΞΘ* P. — [8]) *αναμνας* M. — [9]) *τὰς* Wescher, *τὰ* M P V. — [10]) *δὲ* M, fehlt P V.

Sie sollen aber der Länge nach viereckige Rinnen haben, und Zapfen an den Spitzen AB und EZ, so dass die mit Ringen versehenen Stücke, die für die Zapfen und Rinnen passend angefertigt sind, auf die Rinnen und Zapfen der hergestellten Kegel eingefügt werden können.



cod. P fol. 70^{v}.

Die mit Ringen versehenen Stücke sollen $K\Lambda MN$ und $\Xi O\Pi P$ heissen, die Ringe $K\Lambda$ und ΞO. Die Stücke aber sollen ⟨oben⟩ an ihren Enden MN und ΠP jedes eine Umbiegung haben, deren Höhe $^1/_2{}''$ (= 9,2 mm) beträgt...

Die Bestandteile der Schriftstückes.

Sehen wir uns nunmehr die Bilder einzeln an, unbekümmert um die Ueberschrift und ohne den Versuch zu machen, aus den Einzelabschnitten ein Ganzes herzustellen.

Das erste Kapitel handelt von zwei Latten, die durch den Schwalbenschwanz verbunden sind; die untere Latte ist auf der Rückseite oben und unten beschnitten, in der Mitte ist ein Stück in seiner ursprünglichen Dicke stehen geblieben. Am unteren Rande der unteren Latte ist ein halbmondförmiges Stück angesetzt. Wozu diese Konstruktion weiter gedient habe, wissen wir nicht. Ich will meinetwegen zugeben, dass man dabei an Geschützteile denken kann, weil die Diostra als Schwalbenschwanzfeder in die Syrinx (Schwalbenschwanznute) eingreift, auch das halbmondförmige Stück erinnert an die Wölbung des Gastraphetes, worein der Schütze seinen Bauch stemmte, um die Armbrust zu spannen. Aber, bei Lichte besehen, sind doch diese Aehnlichkeiten recht allgemeiner Art, unsere Konstruktion passt ebensogut auf verschiedene andere Dinge; und wenn sie denn durchaus zum Gastraphetes gehören soll, so ist sie kein Teil eines Geschützes (*balista*), denn eine Armbrust ist kein Geschütz, und sei sie noch so gross und stark.

Das zweite Kapitel « vom Verschlusse » erinnert weit lebhafter an technische Ausdrücke, die wir bei der Geschützbeschreibung wiederfinden. *Κατακλείς* heisst der Riegel, der in die seitlichen Zahnstangen eingreift, um das Spannen zu erleichtern; die Wörter *δίχηλον* und *σχαστηρία* kommen dort auch vor, und die Funktion des *δρακόντιον* ist dieselbe wie die der *σχαστηρία* bei den Geschützen. Aber der Schein trügt. Zunächst ist die Verschiebung der Namen höchst auffallend, da die Techniker immer mit der grössten Genauigkeit dasselbe Ding mit demselben Namen bezeichnen. Und auch sachlich ergeben sich wesentliche Unterschiede. Das *δρακόντιον* hat nach der Figur eine Krümmung die bei jener *σχαστηρία* fehlt und zwecklos wäre. Unsere *σχαστηρία* heisst bei den Geschützen *χείρ*; während aber die « Hand » bei den Geschützen gerade ist, muss sie hier gebogen sein, weil sie von oben tiefer nach unten greifen soll. Und *δίχηλον* heisst bei den Geschützen die Zweiteilung des eben besprochenen Geschützteiles,

hier aber ein ganz selbständiger Konstruktionsteil, von dem in den Geschützbeschreibungen so wenig die Rede ist wie von der *χειρολάβη* und dem *πιτάριον*.

Was die *καμβέστρια* des dritten Kapitels betrifft, so kommt das Wort nur hier vor (1) und ist aus dem Griechischen nicht zu erklären: ich stimme daher einer Vermutung Hülsens bei, welcher annimmt, dass darin nichts anderes stecke als das lateinische *campestria*. *Campestre* heisst der Schurz (Augustinus de civ. Dei XIV, 17: *campestria Latinum quidem verbum est, sed ex eo dictum quod iuvenes, qui nudi exercebantur in campo, pudenda operiebant*; s. a. Forcellini s. v.); das beschriebene Gerät besteht aus zwei durch vier Stäbe verbundene Eisenringen, welche man sich als Bekleidung der Mitte eines hölzernen Schaftes oder einer Stange wol denken kann (2). Aber kein einziger Teil erinnert auch nur im Entferntesten an irgend einen uns bekannten Geschützteil (3).

Und mit derselben Sicherheit stellen wir fest, dass auch das vierte Kapitel (*καμάριον* und *καμάκιον*) und das letzte (*κωνοειδῆ*) nichts mit dem Geschützbau zu tun haben.

In dieses Dunkel dringt plötzlich ein schwacher Lichtstral von ganz anderer Seite. Der Mathematiker Eutocius, aus Justinians Zeit, sagt in seinem Kommentar zu den Schriften des Archimedes (ed. Heiberg, Leipzig 1880, III p. 98) ganz beiläufig Folgendes: *Γράφεται δὲ ἡ παραβολὴ διὰ τοῦ εὑρεθέντος διαβήτου τῷ Μιλησίῳ μηχανικῷ Ἰσιδώρῳ τῷ ἡμετέρῳ διδασκάλῳ, γραφέντος δὲ ὑπ᾽ αὐτοῦ εἰς τὸ γενόμενον αὐτῷ ὑπόμνημα τῶν Ἥρωνος καμα-*

(1) [Als Lehnwort kommt *κάμπιστρον* = *campestre* vor in einer soeben von Th. Reinach (*Revue des études grecques* 1906 p. 104) herausgegebenen und erläuterten Inschrift aus den Thermen von Aphrodisias in Karien: *ἐάν τις ἔχων χαλκὸν μὴ παραδείξῃ, ἤτε ἐν φούνδῃ ἤτε ἐν καμπίστρῳ, αὐτὸν αἰτιάσεται.* Ch. H.].

(2) Dass wir es mit einem Gegenstande römischen, nicht griechischen Ursprunges zu tun haben, wird (wie Hülsen bemerkt) durch die Maasse bestätigt: dieselben gehen nämlich nicht auf den griechischen sechzehnteiligen, sondern auf den römischen zwölfteiligen Fuss zurück. Daher die in diesem (und nur in diesem) Paragraphen so häufigen Masse $1\,{}^1/_3{}'' = uncia$, ${}^2/_3{}'' = semuncia$ u. s. w.

(3) Prou in seiner phantastischen Rekonstruktion (oben S. 142) macht die *καμβέστρια* zu Trägern der von ihm hinzugedichteten Hände: die Abbildung mag wenigstens zeigen, wie sich ein moderner Techniker den Gegenstand in Metall ausgeführt denkt.

ρικῶν. « Die Parabel zeichnet man mit dem Diabetes, den mein Lehrer Isidorus aus Milet erfunden hat. Beschrieben hat er dieses Instrument in seinem Kommentar zu Herons Schrift Kamarika ».

Den Wert dieser kurzen Notiz hat bereits Baldi richtig erkannt, nur darin irrte er, dass er hinter den καμαρικὰ ein Geschütz suchte (1); κάμαρα heisst die Wölbung, und diese Bedeutung passt ausgezeichnet zum Texte und Bilde unseres Fragmentes. Und daraus folgern wir, dass Heron ein Buch « über die Gewölbe » geschrieben hat, und dass der Baumeister Isidorus von Milet, der im Auftrage Justinians mit Anthemius aus Tralles die Sophienkirche nach dem Brande von 532 wieder aufbaute, diese Schrift kommentiert hat, weil sie ein grundlegendes Werk über die Konstruktion der Gewölbe war.

Ueber die κωνοειδῆ, die kegelförmigen Körper, besitzen wir keine Tradition. Aber hier führen uns Text und Bild selber zu einem greifbaren Ziele. Das genaue Ineinanderpassen der Zapfen und Rinnen bezweckt doch offenbar einen luftdichten Verschluss; und « die mit Ringen versehenen Stücke » sind nach der Figur Röhren, die oben « eine Umbiegung haben ». Danach scheint es mir sicher, dass wir hier ein Instrument vor uns haben, durch das man Wasser aufsteigen lassen kann.

Ueberblicken wir nun nach diesen Einzelbetrachtungen das ganze Schriftstück, so haben wir leider feststellen müssen, dass wir über den Inhalt nur wenig Positives herausbringen. Nur das negative Resultat ist gesichert, dass vom Geschützwesen kaum eine Spur darin zu finden ist, und dass die Einzelabschnitte für sich stehen und sich nicht aufeinander beziehen (2).

(1) Baldi, *Heronis Ctesibii Belopoeca seu telifactiva.* Augsburg 1616. p. 71 « *Scripsit praeterea quaedam* (Heron).. *de Camaricis. Harum machinarum descriptionem quandam habemus in calce libri Belopoeecon.* » (nach Prou).

(2) Henri Martin, *Recherches sur la vie et les ouvrages d'Héron d'Alexandrie (Mémoires présentés à l'Académie des inscriptions et belles lettres* t. IV, 1 Paris 1854) hat das Richtige herausgefühlt, sich aber zuletzt doch noch durch die Ueberschrift χειροβαλλίστρα täuschen lassen. Er sagt p. 38 *se compose de trois parties; et le titre commun pourrait bien ne convenir qu'à la première, qui parait un fragment plutôt qu'un opuscule complet; et qui est peu intelligible. La* χειροβαλλίστρα *n'est pas nommée dans le texte même mais seulement dans le titre.*

Dieses Resultat findet eine überraschende Bestätigung durch die einfache Aufzeichnung der Kapitelüberschriften:

Κανόνες
Κλεῖσις
Καμβέστρια
Καμάριον
Καμάκιον
Κωνοειδῆ

Alle diese Wörter haben den Anfangsbuchstaben *K*. Demnach haben wir das Bruchstück eines (antikem Brauche gemäss nur nach dem ersten Buchstaben der einzelnen Worte geordneten) Lexikons für Konstrukteure vor uns, dessen Inhalt uns unklar bleiben musste, weil wir durch eine täuschende Gesamtüberschrift irregeführt wurden. Von dem richtigen Verständnisse der einzelnen Abschnitte sind wir allerdings noch weit entfernt, aber wir sind doch nun wenigstens auf dem richtigen Wege und dürfen hoffen, dass das Ingenium geübter Techniker, oder auch ein zufälliger Fund, uns weiter helfen.

Die Ueberschrift und das Schlusswort.

Die Ueberschrift unseres Fragmentes hat auf die Forscher genau so eingewirkt wie ein Gespenst: die einen wichen schaudernd vor dem Anblicke zurück, die anderen folgten dem geheimnisvollen Winken und liessen sich in einen grundlosen Sumpf locken. Dagegen giebt es nur ein einziges Mittel, aber das hat auch noch niemals versagt; tritt man dicht ans Gespenst heran und fragt es dreist nach Namen und Herkunft, so verschwindet es.

Also was heisst denn *χειροβαλλίστρα* eigentlich? Das Wort giebt es gar nicht, weder bei den griechischen Technikern noch bei den griechischen Historikern. Und damit wir jede Gegenrede kurz abschneiden: auch *βαλ(λ)ίστα*, *βαλ(λ)ίστρα* sind keine ursprünglich griechischen Wörter. Die Griechen kennen nur *καταπάλτης*, *καταπέλτης*, *λιθοβόλος*, *πετροβόλος* u. dergl.; nirgends ein Wort von der Stammstufe *βαλ-*, wodurch es mir beinahe zweifelhaft wird, ob die heutigen « Balistiker » ihren Namen mit Recht vom Verbum *βάλλειν* herleiten. Sicher ist jedenfalls, dass das älteste Zeug-

nis für « Balliste » aus dem Lateinischen stammt und dort den Grundstock bildet für allerlei Ableitungen und Kompositionen: *balistarius*, *arcubalista*, *carrobalista*, *manubalista* etc., und dass erst die Byzantiner nach diesem römischen Vorbilde diese Ausdrücke in ihr Griechisch aufgenommen haben. Die richtige Schreibung der einzelnen Wörter ist bisher weder für das Lateinische noch für die Byzantiner genau festgestellt, man schwankt zwischen: *balista* und *ballista*, zwischen *balistarius* und *balistrarius*, zwischen *χειροβαλλίστρα* und *χειροβολίστρα* u. s. f. Aber das kümmert uns hier nicht weiter, denn es kann in keinem Falle die Tatsache umstossen, dass die Byzantiner die lateinischen Wörter übernommen haben, und dass also *χειροβαλλίστρα* in unserer Ueberschrift nach dem lateinischen Worte *manubalista* gebildet ist (1).

Haben wir somit festgestellt, dass ein byzantinischer Bibliothekar dem überlieferten Fragmente einen Namen gegeben hat, um es zu rubrizieren, so brauchen wir uns wohl nicht weiter den Kopf zu zerbrechen, warum er gerade diesen Namen gewählt hat. Es kann ja sein, dass der Autor der Ueberschrift ein bischen von der Sache verstand und dass er durch die Figur zum ersten Kapitel an den *Γαστραφέτης* des Heron erinnert wurde, der unten auch ein « mondförmiges Stück » als Ansatz zeigt und oben einen « Schwalbenschwanz »; vielleicht hat auch die Beischrift auf der zweiten Figur auf ihn eingewirkt: aber das sind alles Nebensachen, die nur dadurch ein gewisses Interesse haben, weil durch den falschen Namen für Jahrhunderte eine falsche Auffassung hervorgerufen worden ist. Denn ohne diese irreführende Ueberschrift wäre sicherlich unsere Schrift längst als das erkannt worden, was sie ist: als ein Fragment aus einer Konstruktionslehre, die aus guten Quellen in lexikalischer Ordnung zusammengestellt wurde.

Heidelberg. RUDOLF SCHNEIDER.

(1) Ich läugne natürlich nicht, dass die Römer die Geschütze und deren Namen von den Griechen in hellenistischer Zeit entlehnt haben; aber ich bestreite die landläufige Ableitung vom Verbum *βάλλειν* mit Entschiedenheit. Die militärischen Kunstausdrücke verdienen eine sorgsame Untersuchung, die für Sprache und Geschichte wertvolle Resultate bringen wird.

DER DORISCHE TEMPEL BEI S. NICOLA IN CARCERE.

(Mit Taf. V).

Während den Architekten der Renaissance für ihre Studien über composite, korinthische und ionische Ordnung ein äusserst reichhaltiges Material in den Bauten der römischen Kaiserzeit zu Gebote stand, waren Monumente dorischer oder « tuscanischer » Ordnung ihnen nur in geringer Anzahl zugänglich. Die unteren Stockwerke des Colosseums und des Marcellustheaters, die Reste der Basilica Aemilia am Forum, die Substructionen des Caelius bei S. Giovanni e Paolo (sog. Vivarium), ein jetzt verschwundenes Grab bei Ponte Nomentano (v. Fabriczy Giuliano da Sangallo S. 51. 81) sind deshalb immer und immer wieder aufgenommen worden, und ihre Zeichnungen von einem Künstler zum andern, aus einem Musterbuch ins andere gewandert: denn der praktische Gesichtspunkt der Wiederverwendung für moderne Bauten stand bei diesen Aufnahmen fast immer in erster Linie. Zu den im sechzehnten Jahrhundert viel studierten Monumenten dorischen Stils gehört auch ein heut nur noch zum Teil erhaltenes, der südlichste unter den drei Tempeln bei S. Nicola in Carcere am Forum holitorium: eine Zusammenstellung der Renaissance-Zeichnungen und eine kritische Erörterung ihres Wertes scheint um so erforderlicher, als in der neuesten Monographie (1), die sich mit diesem Bauwerk beschäftigt, jenes

(1) R. Delbrück, Die drei Tempel am Forum holitorium in Rom (1903). Auf S. 8. werden ausser Serlios und Labaccos Publikationen noch citiert « B. Peruzzi Uffiz. n. 477. 478. 536. 537. 573. 631 » (das sind die von Lanciani, *Ruins and Excavations* S. 514 angeführten Blätter) und « Sangallo Uffiz. 1657; danach Reber Ruinen Roms Taf. zu S. 208 ». Schon aus N. Ferris *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura della Galleria degli Uffizi* (Rom 1885) hätte D. entnehmen können, wie zahlreiche Blätter sich ausserdem allein in Florenz befinden.

reiche und wichtige Material sehr mit Unrecht fast ganz vernachlässigt ist.

Ich stelle zunächst die mir bekannt gewordenen Zeichnungen, die sich ganz oder hauptsächlich auf den südlichen Tempel beziehen, zusammen. Manches, und vielleicht manches wichtige wird sich noch in mir unzugänglichen Sammlungen verbergen, oder in den von mir durchgesehenen übergangen sein (1): mögen diese Zeilen dazu beitragen, solche Nachträge ans Licht zu fördern!

I. Baldassarre Peruzzi (1481-1536) hat, als er für die Massimi ihren Palast auf den Ruinen des Marcellustheaters umbaute, die drei Tempel, wie überhaupt alle benachbarten Ruinen, für sein beabsichtigtes *libro dell'Antichità di Roma*, gründlich studiert. Auf den dorischen beziehen sich:

Uffiz. 477. Sorgfältige Federzeichnung mit vielen Maassen in *braccie Fiorentine*. Plan, Aufriss der Fassade, Profil von Kapitell und Gebälk, Oberschwelle und Gewände der Tür. Reproduziert auf Tf. V.

Uffiz. 478+631. Desgleichen. Pläne aller drei Tempel; vom südlichen nur ein kleiner Teil (2).

Uffiz. 536. Skizze in Rotstift. Profil von Kapitell und Gebälk « *in carcere Tulliano* »; Plan des Tempels « *prope theatrum Marcelli* ».

Uffiz. 536 v. Skizze in Rotstift mit wenigen Maassen. Plan des Tempels und Profil des Türgewändes.

Auf Peruzzi beruhen (3) die von Seb. Serlio (*Architettura*, 1551) publizierten Zeichnungen (l. III p. 25: Plan des dorischen

(1) Absichtlich nicht weiter berücksichtigt ist im Folgenden der kurze Abschnitt aus Ligorius Bodleianus f. 14 (Middleton, *Archaeologia*, LI, 1, p. 496), wo zwei restaurirten Plänen des mittleren und südlichen Tempels beigeschrieben ist: *Queste due piante sono delli due templi; questa pianta disegniata minore et segniata A è di un tempio Dorico; la pianta maggiore ch'è segnata G è del tempio Ionico. Ambedue li templi parte sono pigliati dalle ruine, et parte le ho considerate dalle istesse ruine, secondo si è potuto considerare. I detti templi erano l'uno appresso dell'altro, come mostrano le presenti piante.*

(2) Die beiden Blätter 478 und 631 sind seit Jahren als zusammengehörig erkannt und vereinigt: sie waren es freilich noch nicht, als Lanciani seine Studien über die Florentiner Zeichnungen machte.

(3) Vgl. Vasari *Vita di Baldassarre* (vol. IV p. 606 ed. Milanesi 1879): *rimase erede di molte cose di Baldassarre, Sebastiano Serlio bolognese; il quale fece il terzo libro dell'architettura ed il quarto dell'antichità di Roma misurate; ed in queste le già dette fatiche di Baldassarre furono parte messe in margine, e parte furono di molto aiuto all'autore.*

Tempels; p. 26 Kapitell, Gebälk, Türgewände; l. IV p. 19 v.: Kapitell allein).

II. Skizzenbuch aus dem Anfang des 16. Jhdts., sog. Andreas Coner, (1) im Museum Soane in London (herausgegeben von Ashby, *Papers of the British School at Rome* vol. II, 1904) f. 74. Saubere Federzeichnung, mit Lineal, in den Schatten ein wenig laviert. Perspektivische Ansicht des Kapitells mit vielen Maassen nach Florentiner *once* und *minuti*; vom Architrav darüber nur die Hauptmaasse verzeichnet.

Copiert nach dieser Zeichnung resp. nach gemeinsamer Vorlage ist ein Rotstiftblatt ohne Maasse, in Casa Buonarroti in Florenz. S. Ashby p. 82. Dass dies letztere eine eigenhändige Zeichnung Michelangelos sei, bestätigt mir Hr. Dr. H. Egger.

III. Sehr eingehend haben sich die Sangallo, namentlich Antonio d. J. mit dem Tempel beschäftigt: wir werden unten (S. 176) sehen, aus welchem äusseren Anlass. Ausser den nachstehend verzeichneten Blättern finden sich gelegentliche Erwähnungen des dorischen Tempels auch auf anderen, welche hauptsächlich den mittleren und nördlichen behandeln. Alle Blätter bei denen nichts anderes bemerkt ist, sind Handskizzen in Federzeichnung, ohne Lineal und Zirkel, von Antonio d. J.:

Uffizi 1090 (Ferri Indice p. 195). Skizze mit vielen Maassen: « *questo era doricho caveva lo intercolumnio degli angoli più stretti tanto che il trigliffo veniva in sul canto e le metofe si erano equale e le colonne none avevano basi* ».

Uffiz. 1090 v. Vordere Ecke des Tempels, Plan mit einigen Maassen.

Uffiz. 1174. Pläne aller drei Tempel und Rekonstruktionsversuche, namentlich auf Grund der Aufnahmen Bl. 1090. Dem dorischen ist beigeschrieben: « *questo aveva li triglifi in sul canto elle metofe eguale, mallintercolumni di sul cantone erano più stretti chelli altri dita 8, così delli*

(1) Die Benennung des Skizzenbuches beruht darauf, dass auf f. 47 ein Brief dieses Gelehrten an Bernardo Rucellai (über das *Menologium rusticum Vallense*) in Abschrift enthalten ist. Aber Coner war, wie der Brief und die von Ashby im Anhange S. 75-79 herausgegebenen Dokumente zeigen, Philologe und Astronom, und verstand ohne Zweifel mehr Latein als der Autor der Zeichnungen. Eher dürfte der Zeichner oder Sammler ein den Rucellai nahestehender Florentiner Architekt gewesen sein, worauf auch schon die durchgängige Anwendung des Florentiner Maasstabes hinweist. Vgl. auch H. Egger's Besprechung in den Wiener « Kunstgeschichtlichen Anzeigen » 1906 n. 3.

(due) lati come per faccia, quale è uno dei due inconvenienti che dice Vitruvio che sie quando si mette li triglifi in sulli canti che necessario o che si faccia ditto intercolumnio più stretto e la metofa del canto piùllarga chellaltri ».

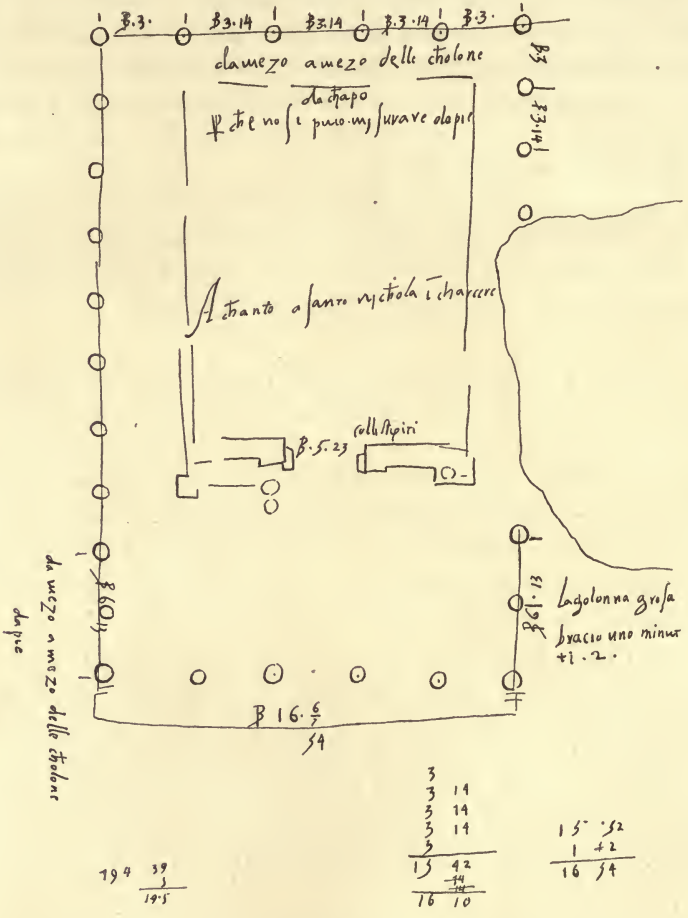


Fig. 1.

Uffiz. 1230 (Ferri Indice p. 195. 199). Gebälk, mit Maassen: « *la cornice dorica di giove statore* ». Durchgestrichen. Darüber: Versuch der Triglyphenlösung, ähnlich 1090.

Uffiz. 1233 (Ferri p. 195). System der Intercolumnien (ohne Maasse) und Gesims (mit wenigen Maassen): « *di Iove Statore* ».

Nach diesem Blatt ist copiert (von Gio. Battista da Sangallo) Uffiz. 1270 (Ferri p. 199): *« cornice dorica di quel tempio presso S. Nicola; porta delle carceri »*.

Uffiz. 1372 (Ferri p. 199. 195). Schematische Skizze von Podium, Säulen-

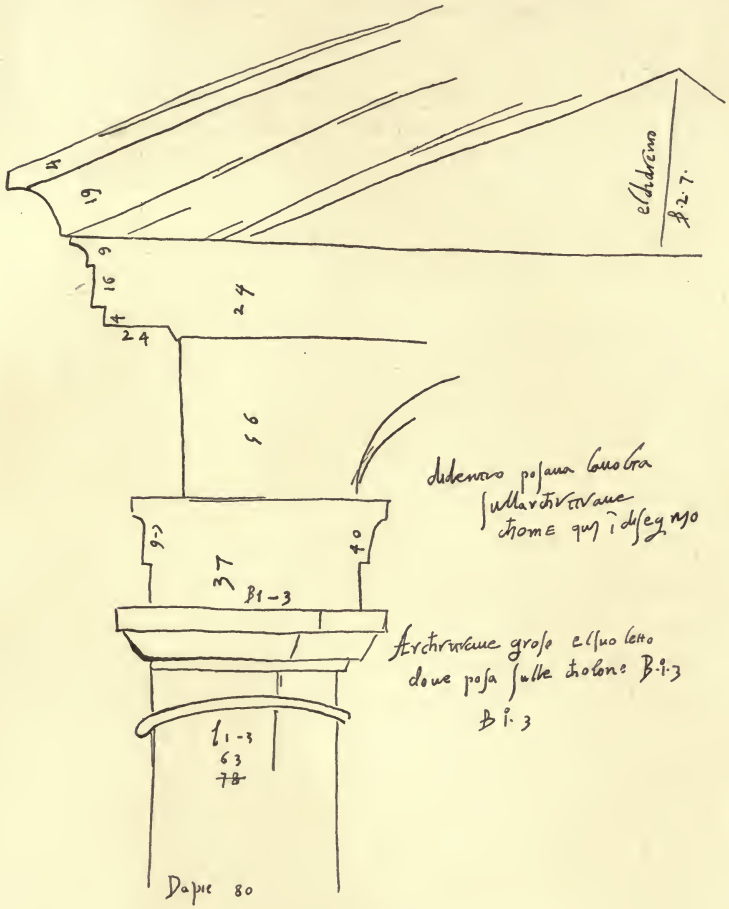


Fig. 2.

ordnung und Gebälk mit wenigen Maassen: *« Tempio doricho acanto Sto Nichola »*.

Uffiz. 1373 v. Planskizzen der drei Tempel; der südliche bezeichnet *« quello del fieno achanto a Sto. Nichola »*.

Uffiz. 1374 v. Plan der Pronaos (ohne Masse) und Skizze der Thür (mit wenigen Maassen): *« achanto a S. Nichola in charcere »*.

Uffiz. 1375. Gio. Batt. da Sangallo (Ferri p. 190). Thüreinfassung mit vielen Maassen in *braccia* und *minuti*. « *Questa porta doricha si è dirieto savegli a rischontro a S. Nichola in charciere cioe alla porta del fiancho* ».

Uffiz. 1376 (Ferri p. 195). Skizze in Rotstift, einiges mit der Feder nachgezogen. Grundriss der Vorhalle: « *a Santo Nichola in carcere adentro* ». — Profil des Kapitells mit zahlreichen Massen: « *chapitegli di questo edifizio di stucho* ».

Uffiz. 1377 (Ferri p. 195). Grundriss mit Maassen an der Rückwand des Tempels: « *da mezo a mezo delle cholone — da chapo, perchè non si puo misurare da piè* ». Nach einer von mir genommenen Pause reproduziert (in cr. $^1/_2$ der Originalgrösse) S. 172 Fig. 1.

Uffiz. 1377 v. Aufriss des Gebälkes und der Giebelecke, mit vielen Maassen. « *Di dentro posava la volta sull'architrave come qui in disegno — Architrave groso el suo letto dove posa sulle cholonne B. 1 o. 3* ». Nach einer Pause, die ich der Güte von H. Brockhaus verdanke, reproduziert (in $^1/_2$) S. 173 Fig. 2.

Uffiz. 1657. Gio. Batt. da Sangallo (Ferri p. 195. 199). Planskizzen aller drei Tempel, mit vielen Maassen, einige Details. Reproduziert auf Taf. V.

Uffiz. 1658. Derselbe (Ferri p. 195. 199). Profil des Thürgewändes, mit Maassen. « *Cornicie de quello tempietto dove stava già el fieno acanto a Santo Nicola in carciero, sta nel cortile de farnese adesso, del difizio dorico* ».

Uffiz. 1883. Derselbe. (Ferri p. 195). Fassade des dorischen Tempels, flüchtig mit wenigen Maassen. « *Acanto S. Nicola in carcere* ».

IV. Andrea Palladio (in Rom 1541-1548) hat unter seinen Zeichnungen, früher in der Sammlung des Duke of Devonshire, jetzt im Royal Institute of British Architects in London, Band XI Blatt 5, Grundriss, Aufriss und Details vom dorischen Tempel. Sorgfältige Linealzeichnungen, in den Schatten etwas laviert. « *Questo tempio è appresso S. Nicola in Carcere Tuliano, et è di travertino, coperto di stucho* ». Masse in Vicentiner Fuss (zu 12 once zu je 4 minuti: der Maasstab am oberen Rande angegeben). Beistehend (Fig. 3) auf etwa $^1/_3$ der Originalgrösse reduziert.

Nimmt man hierzu noch die publizierten Blätter in Antonio Labaccos *Libro appartenente all'Architettura* (Tf. 24 Plan und Gesamtansicht der drei Tempel; Tf. 25 grössere Perspektivansicht des dorischen Tempels allein), so wird jeder Sachkundige zugeben, dass wir für nicht viele der verschwundenen Monumente des alten Roms ein so reiches Material besitzen, wie für den « *tempio dorico* ». Und die Zeugen, auf welche dies Material zurückgeht, sind in hohem Grade sachverständig und vertrauenswürdig. Selbst wenn nur die eine Zeichnung Baldassarre Peruzzis n. 477 auf uns gekommen

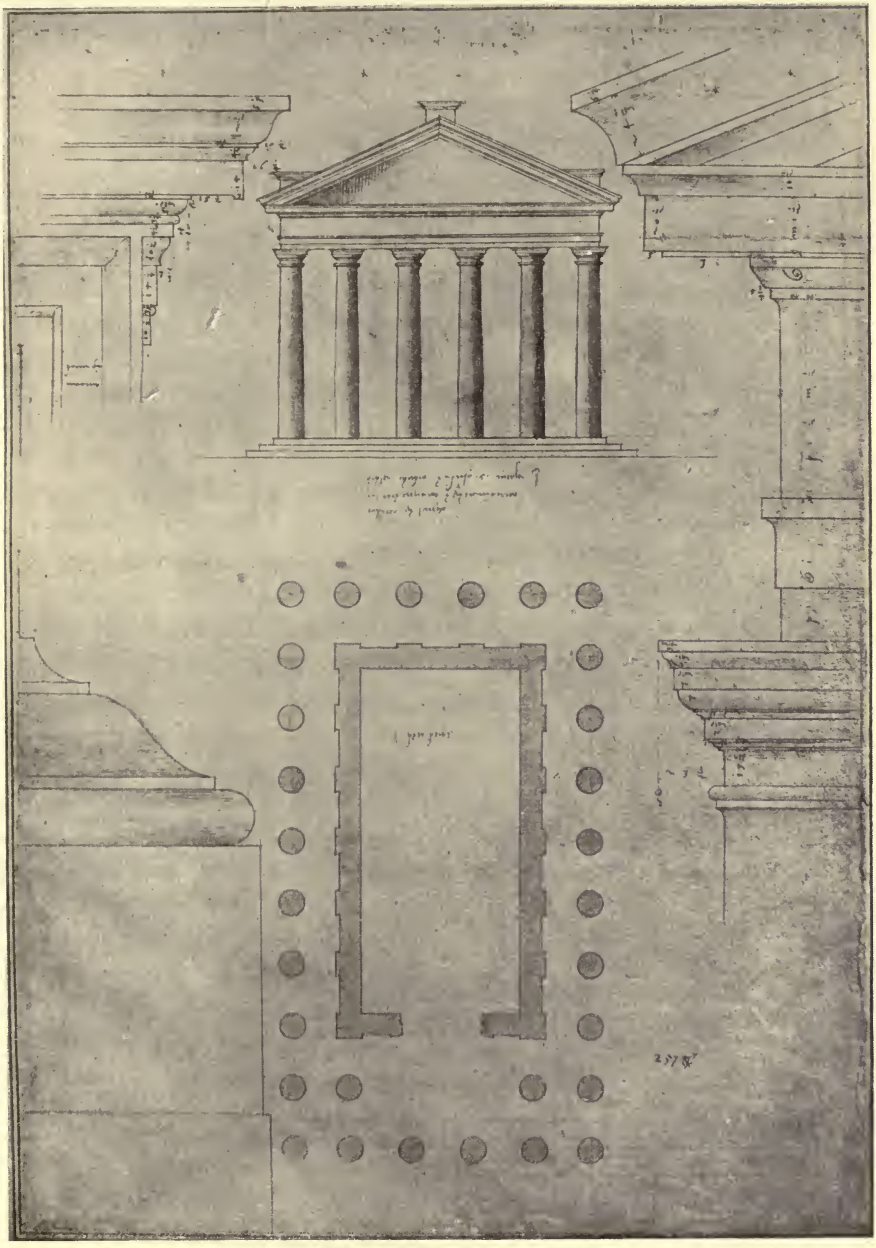


Fig. 3.

wäre, dürfte sie nicht unberücksichtigt bleiben; werden nun Peruzzis Angaben noch durch andere von ihm unabhängige (1) Zeugnisse bestätigt, so hat eine methodische Untersuchung die Pflicht, mit ihnen als mit Tatsachen zu rechnen (2).

Fassen wir zunächst zusammen, was sich aus den Angaben Peruzzis und Sangallos über die Gesamtanlage des Tempels ergiebt. Es standen in der ersten Hälfte des 16. Jhdts. nicht nur, wie heute, einige Säulen des nördlichen Pteron, sondern auch grosse Teile des Pronaos, ferner die Cellamauern und das rückwärtige Pteron: von allen drei Tempeln war damals dieser der am besten erhaltene (3). Wahrscheinlich in dem Dezennium 1540-1550 fiel er dann der Zerstörung zum Opfer: bei welcher Gelegenheit, deutet uns die Beischrift auf Gio. Batt. da Sangallo's Blatt 1658 an: « *cornice di quello tempio dove stava già il fieno* [vgl. n. 1373 « *quello del fieno* »] *accanto a San Nicola in Carcere, sta nel cortile de Farnese adesso, del edifizio dorico* ». Ohne Zweifel gehörte also der Tempel zu den zahlreichen antiken Gebäuden, die für den Palazzo Farnese, wahrscheinlich in der grossen Bauperiode 1542-1549, Material liefern mussten; dass urkundliche Belege dafür bisher nicht zu geben sind, kann nicht verwundern, wenn man bedenkt, wie wenig die (von Lanciani *stor. d. scavi* 2, 149 f. zusammengestellten) Dokumente gerade darüber lehren, woher die Materialien genommen wurden.

(1) Von Peruzzi abhängig scheint, ausser Serlio, auch Palladio: auffällig ist namentlich, dass auf demselben Palladio-Blatte links unten (unbezeichnet) das Profil vom Basament des Grabes der Caecilia Metella erscheint, gerade so wie bei Peruzzi 477. Doch scheint er, wofür sowohl die Verwendung des verschiedenen Massstabes wie manche Abweichungen im Einzelnen (s. u. S. 180 Fig. 5) sprechen, die Details selbst aufgenommen und gemessen zu haben.

(2) Delbrück, der freilich das Material nur sehr ungenügend gekannt hat, verwirft diese sämtlichen Zeugnisse weil « die Zeichnungen der Renaissance-Architekten bei ihren starken Abweichungen von der Wirklichkeit [wir werden unten sehen wie es sich damit verhält] nicht zur Ergänzung verlorener Formen und Maasse zu gebrauchen sind ». Ich kann dies Verfahren nicht eben logisch finden. Wer einem Peruzzi und Sangallo nicht traut, dürfte consequenter Weise auch die Angaben Caninas und Uggeris nicht verwerten.

(3) Dies bestätigt auch die Häufigkeit der Zeichnungen: ist er doch der einzige von den dreien, den Serlio überhaupt, und den Labacco in grösserem Maasstabe in seine Sammlung aufgenommen hat.

Ueber den Grundriss des Tempels, von dem nach Delbrück so gut wie nichts bekannt wäre (1), können wir demnach folgendes als gesichert annehmen: es war ein Peripteros mit acht Säulen in der (dem Forum holitorium zu, nach Osten gerichteten) Front, elf Säulen an den Seiten. Die Vorhalle war drei Intervalle tief: ihre Ausgestaltung bleibt infolge der starken Zerstörung ungewiss (2). Erhalten war die Vordermauer der Cella, und in ihr die ungewöhnlich hohe Tür mit marmornem Gewände (3). Grossenteils erhalten waren auch die äusseren Langwände der Cella: sie waren, entsprechend den sieben Säulen der Ptera durch ebensoviele Pilaster gegliedert. Das Material der Cellamauern war Peperin.

Die Angaben über die Axweite der Säulen des Pterons stimmen hinlänglich zu den von Delbrück festgestellten, um die Genauigkeit der alten Aufnahmen zu gewährleisten. Peruzzi und Sangallo 1377 geben dafür br. 3 m. 14 = m. 1,865, Sangallo 1657 giebt 6 p. 6 onc. = m. 1,92 (m. 1,875 Delbrück). Dagegen weichen sie nicht unerheblich ab für die Säulendicke. Delbrück giebt den unteren Durchmesser an mit 625 mm., die Zahl für den oberen ist auf seiner Taf. II augenscheinlich fehlerhaft mit 452 eingeschrieben, vielleicht ist 542 gemeint. Dagegen haben

	Peruzzi	Sang. 1377	Sang. 1657
unterer Durchm.	br. 1 m. 18	br. 1 m. 20	p. 2 $^1/_2$
	= m. 0, 707	= m. 0,728	= m. 0,735
oberer Durchm.	br. 1 m. 5	br. 1 m. 3	
	= m. 0,604	= m. 0,574	

Canina giebt p. 2 o. $^1/_2$ = m. 0,663 und p. 1 o. 9 = m. 0,569 an.

(1) S. 23: « Die Fassade sah nicht nach Norden, weil hier der mittlere Tempel so nahe an das Podium herantritt, dass kein Raum für die Treppe bleibt; wohin die Fassade aber gerichtet war, ist unbekannt, ebenso Länge, Breite und Form des Tempels ».

(2) Vgl. Serlio p. 25: *Il portico intorno al tempio era lacunariato, cioè fatto a quadroni* (flüchtige Andeutung von « *lacunari* » haben die Zeichnungen Sangallos Uffiz. 1174), *ma la parte davanti spacciosa non si comprende in che modo fusse coperta per essere ruinata.*

(3) Die Oberschwelle der Tür lag in gleicher Höhe mit dem Abacus des Kapitells der Säulen, wie Peruzzi und Sangallo ausdrücklich bezeugen (diese Dimensionen giebt der Tür auch Labacco Tf. 25, während Serlio sie zu klein

Direkt messbar ist heute keine einzige Säule, da alle zur Hälfte und mehr eingemauert sind. Auch ist Bearbeitung und Erhaltung der einzelnen Schäfte so verschieden, dass sich volle Ueber-

Fi. 4.

einstimmung in den Maassen nicht erwarten lässt. Die einzige von aussen sichtbare Säule des nördlichen Pteron ist in Fig. 4 wiedergegeben.

---

zeichnet). Die Grösse der Tür wird dadurch erklärlich, dass sie die einzige Lichtquelle für den Innenraum bildete; Serlio a. a. O. sagt ausdrücklich: *non vi si veggono vestigi di finestre.*

Nicht minder wichtige Aufschlüsse geben uns die alten Zeichnungen über die Einzelformen des Tempels. Ganz verloren ist heutzutage das Giebelgeison mit weit ausladender Hohlkehle: zu seiner Rekonstruktion bieten die Detailzeichnungen Peruzzi's und Sangallos hinlänglichen Anhalt.

Das Gebälk war im 16. Jhdt. gleichfalls besser erhalten. Das Gesims an der Aussenseite hatte als oberstes Glied eine ziemlich stark ausladende Hohlkehle mit schmalem Streifen darüber. Heutzutage fehlt diese: statt ihrer sieht man nur einen cr. 10 cm. hohen Streifen mit rauher Oberfläche (1). Irrtümlich giebt Delbrück's Zeichnung Tf. II hier eine senkrechte glatte Fläche: im Text wird dies Gebilde beschrieben als « stark ausladendes Blockgesims mit wagerechter Hängefläche und senkrechter Stirnfläche, die in zwei gleich hohe Streifen zerlegt ist » — eine unschöne und plumpe Form, für die sich im Bereich der griechischen und italischen Architektur keine Analogien finden lassen.

Dem Friese schreibt Peruzzi bei: '*opera di tiburtino già coperta di stucchi*'; und offenbar ist von der Dekoration hier schon im 16. Jhdt. nichts mehr vorhanden gewesen. Den Triglyphenfries mit Waffen in den Metopen auf Labaccos Stich wird natürlich niemand ernst nehmen; auch die Beischriften A. da Sangallos zu Uff. 1090 und 1174 sind nur als Erläuterungen zu einer hypothetischen Rekonstruktion zu betrachten.

Den Architrav, den äusseren wie den inneren, zeichnen die alten Architekten sowie er sich jetzt zeigt. Sehr bemerkenswert ist dagegen die Differenz in der Darstellung des Kapitells. Während jetzt über dem obersten glatten Streifen des Schaftes nur ein einfaches dorisches Kapitell mit niedrigem straffen Echinus und ebenfalls niedrigem Abacus sichtbar ist, zeichnen die Architekten der Renaissance ein weit reicheres, durch Riemchen, Stäbe und Kymata belebtes Profil. Delbrück (S. 8) findet sich mit dieser Differenz sehr leicht ab, indem er erklärt, Peruzzi habe sein Kapitell « ähnlich dem vom Scenenhause des Marcellustheaters », Sangallo das seinige « ähnlich dem aus dem Stadium des Palatins » (das aber erst im 19. Jhdt. bekannt geworden ist) ergänzt. Wer einige

(1) Hr. Dr. H. Egger macht mich darauf aufmerksam, dass die oberste Hohlkehle möglicherweise auf dieser rauhen Fläche in Stuck anmodelliert war.

Vertrautheit mit der Arbeitsweise der Renaissance-Architekten besitzt, wird es unglaublich finden, dass beide Künstler sich das Vergnügen gemacht haben sollten, einem von ihnen restaurierten Detail so viele genaue Masse beizuschreiben. Die beistehende Figur 5 giebt die Profile nach den vier wichtigsten Zeichnungen: die Uebereinstimmung ist so gross, wie man sie bei nicht in Stein ge-

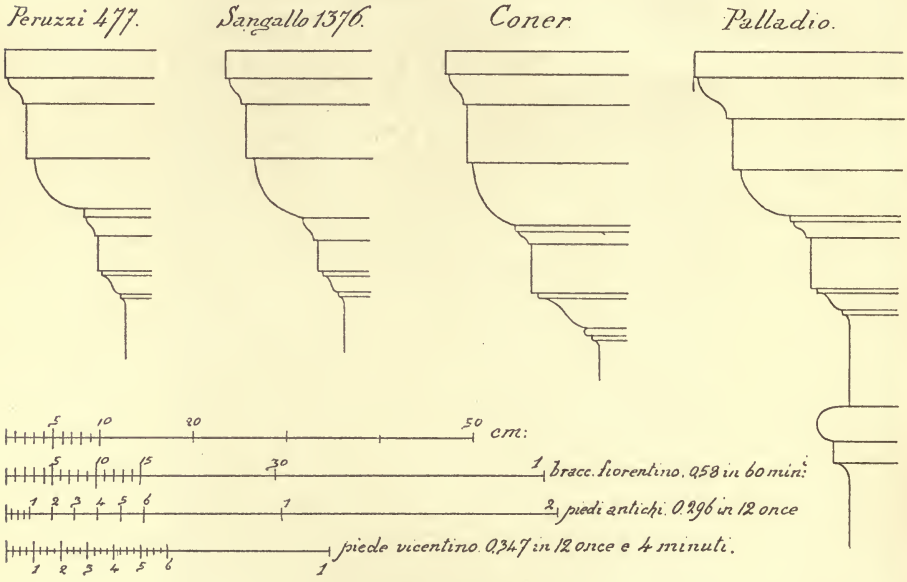


Fig. 5.

hauenen, wohl auch in der Ausführung und Erhaltung verschiedenen Formen erwarten kann. Unsere Gewährsmänner haben ohne Zweifel alle nur gezeichnet und gemessen was sie sahen; und die scheinbare Differenz mit dem heutigen Zustande erklärt sich durch die wiederholte ausdrückliche Angabe, Säulen und Kapitelle seinen *di stucho* oder *coperte di stucho* gewesen. Der jetzt übrige Travertin-Abacus und Echinus sind nur die Unterlage, über welche jene Zierglieder in Stuck anmodelliert waren: wie man sich das zu denken hat, und wie die Maasse der alten Autoren dazu stimmen, mag Figur 6 zeigen.

Dass diese Kapitellform die ursprüngliche des Tempels gewesen sei, kann natürlich nicht mit Sicherheit behauptet werden: möglich dass die erste einfacher war, und sich derjenigen der Kapitells vom Tempel des Juppiter Latiaris (u. S. 186) näherte. Bei

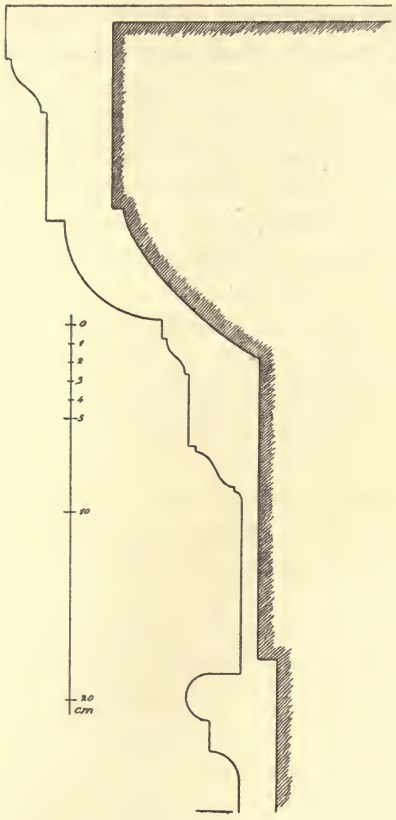


Fig. 6.

späteren Restaurationen wurden dann allmählich reichere aufgetragen, in ähnlicher Weise wie dies bei dem Tempel am Ponte Rotto (Delbrück Tf. III, 1) oder dem Magna Mater-Tempel auf dem Palatin der Fall ist.

Die Berichtigungen und Ergänzungen, welche wir so aus den alten Zeichnungen gewinnen, wirken aber wesentlich ein auf die Gesamtresultate der D.'schen Untersuchung. Weder die relative noch

die absolute Chronologie der Bauten, wie D. sie ermittelt zu haben glaubt, lässt sich aufrecht erhalten.

Für den ältesten Tempel erklärt D. den südlichen « dorischen » und zwar nur auf Grund stilistischer Analyse der Einzelformen, da er sich die Beurteilung des Grundrisses durch Nichtbeachtung der älteren Quellen unmöglich gemacht hat. D. findet (S. 24): « ohne weiteres wird jeder zugestehen, dass seine (des dorischen Tempels) Formen ganz ungriechisch sind, die der beiden anderen Tempel aber hellenistisch, dass er also, wie die römische Kunstgeschichte verlaufen ist, älter sein muss als seine Nachbaren ». Die Säulen, heisst es weiter S. 45 sind ausgesprochen etruskischen Stils, mit glattem Schaft, und einem Kapitell, das fast nur in Etrurien und Nordafrika einige Analogien hat.

Nun sind aber sämtliche Säulenschäfte (wie D. S. 23 selbst angibt) gerauht zur Aufnahme von Stuck. Ob dieser Stuck eine glatte cylindrische Fläche repräsentierte, oder ob flache Kanneluren anmodelliert waren, ist nicht zu entscheiden; für die erste Möglichkeit spricht Sangallos Zeichnung Uff. 1657 (S. Tf. V) vom « *Capitello dello toscano* ».

Auf die Form des Kapitells legt Delbrück besonderes Gewicht; am Schlusse seiner ausführlichen Erörterung bezeichnet er es als « eine nicht unwahrscheinliche Vermutung dass hier vielleicht eine chalkidische Säulenform vorliegt, die in vorderasiatischer Tradition stände und von den chalkidischen Colonien Campaniens sich nach Mittelitalien und Afrika verbreitet und dort im stillen Wasser erhalten hätte, während sie in Griechenland früh von den kanonisch-dorischen Formen verdrängt worden wäre ». Sehen wir, wie es mit der Begründung steht.

Für den chalkidischen Ursprung soll beweisen die Amphora bei Gerhard AV. 190 (das Original, nach einer freundlichen Mitteilung F. Hausers, j. in Paris *Cabinet des médailles*). Auf dieser ist eine Säule mit mykenischen Toruskapitell (also sehr verschieden von dem römischen) sichtbar, um deren Hals eine horizontale Linie geht. Dass das einen breiten Halsmantel bedeuten solle, ist ganz unsicher, da die Hauptsache, nämlich ob der Streifen plastisch abgesetzt sein soll (wie auch D. selbst zugiebt) gar nicht zu sehen ist. Darauf dass die Säule keine Kanneluren hat, wird bei der Darstellungsweise schwarzfiguriger Vasen wohl Niemand Gewicht legen.

Reichlicher sind scheinbar die mittelitalischen Beispiele; aber schon das einzige welches D. abbildet, die Mittelstütze in der Grotta della Colonna bei Bomarzo (1) zeigt in der Kapitellform wesentliche Unterschiede, da dort kein Abacus und statt des breiten Halsmantels nur ein schmaler Streifen vorhanden ist. Das Fehlen von Kanneluren am Schaft ist hier auch kein Beweis, da es sich gar nicht um eine Vollsäule, sondern um eine Stütze von unregelmässigen Querschnitt handelt. An den Grabfassaden von Norchia sind heutzutage nur ganz kümmerliche und fast formlose Reste vom Abacus des Kapitells vorhanden; Delbrück hält sich an Caninas Reconstruction (*Etruria marittima* II Tf. 94), deren Zuverlässigkeit er durch eine sehr gezwungene Argumentation zu retten sucht (2). Schlägt man Caninas Werk selbst auf, so wird man erstannen, wie D. an diesen winzigen und schematischen Zeichnungen charakterische Aehnlichkeit mit dem römischen Kapitell zu erkennen in Stande gewesen ist. Noch mehr aber wird man überrascht sein wenn man Caninas andere beiden auf dieselben Grabfassaden bezüglichen Tafeln ansieht: Tf. 93 zeigt statt der Säulen quadratische Pilaster mit ganz verschiedenen Kapitellen, und der *stato attuale* Tf. 91 bestätigt, was auch in Text (p. 68) ausdrücklich steht, dass Canina von den Säulenschäften gar nichts mehr gesehen, und die Kapitelle frei ergänzt hat! — Sehr entfernt

(1) Nach der Zeichnung Knapps *Mon. dell'Ist.* I Tf. 40, deren geringe Zuverlässigkeit im Vergleich zu Dennis (*Cities and Cemeteries of Etruria* I³ p. 167) neuerdings Petersen (in diesen Mitteilungen 1904, 247) dargetan hat.

(2) S. 44: « die Felsfassaden von Norchia scheinen Säulen zu haben, welche denen des tuscanischen Tempels sehr nahe stehen. Die Capitelle gleichen sich — nach Caninas Reconstruction —, auch in Norchia sind die Schäfte glatt und fehlen die Basen. Die Photographieen lassen nicht erkennen, ob Canina die Formen richtig auffasste; dafür spricht aber der Umstand, dass sie ihm wenig geläufig waren, und man nicht versteht wie er auf sie geführt wurde, wenn nicht durch das Aussehen der Reste ». Als ob Canina oder seine Zeichner bei dem Grossbetriebe, der in seinen Ateliers in den vierziger Jahren herrschte, für millimeterhohe Details viel Zeit und Gedanken übrig gehabt hätten! Die ganzen auf die Gräber von Norchia bezüglichen Tafeln sind nichts als eine Ueberarbeitung der Lenoirschen (Mem. dell'Istit. I Tf. 48), mit wenigen auf eigener Beobachtung beruhenden Veränderungen und Zusätzen. Ein Kapitell aber wie das Tf. 94 zu rekonstruieren konnte dem Autor der *Architettura antica* wahrlich nicht schwer fallen.

ist auch die Aehnlichkeit mit den Wandpilastern in den Gräbern von Cerveteri und Corneto.

Die Säule vom Mons Albanus (Fig. 8 S. 186) zeigt, neben einigen Aehnlichkeiten, auch manche Abweichungen, und ist für die Datierung des römischen Baues jedenfalls nicht zu gebrauchen. Die einzige wirkliche Parallele bietet das Kapitell des griechisch punischen Mausoleums Souma-el Kroub bei Cirta: namentlich hat es den auffallend breiten Halsmantel. « Nach ihrem Schnitte » sagt D. S. 45 « würde man diese Kapitelle in Griechenland in das sechste Jhdt. setzen, während man in Afrika wohl erheblich herabgehen muss ». Das unbestimmte « erheblich » können wir ruhig durch ein « etwa 400 Jahre » ersetzen. Das Mausoleum von Souma ist ein Prachtgrab von so komplizierter Form (massives quadratisches Sockelgeschoss, zweites Stockwerk von vier massigen Pfeilern, oben eine lichte Halle von acht Säulen mit Giebeln nach den vier Seiten) wie sie in Griechenland und dem Osten schwerlich vor dem 4. Jhdt. nachzuweisen ist: in Cirta wird man es mit der Epoche des Micipsa zusammenbringen, der nach Strabos Zeugnis (1) « die Stadt stark befestigte und schön ausbaute, und auch Griechen dort ansiedelte ». Damit kommen wir aber ans Ende des zweiten, wenn nicht noch in das erste vorchristliche Jahrhundert.

Wollte man Abbildungen dorischer Architekturen auf Reliefs heranziehen, so wäre es nicht schwer, noch manche Beispiele mit dem breiten Halsmantel zu finden, die jedoch keineswegs hocharchaisch sind. Ein solches, von besonders guter Ausführung und Erhaltung, ist ein Relief im Museum zu Modena, welches von einem Grabmonument aus dem Anfange der Kaiserzeit herrührt, und beistehend (Fig. 7) zum ersten Male vollständig abgebildet wird (2). Das Pilasterkapitell hat breiten Halsmantel, welcher deutlich plastisch abgesetzt ist. Aber folgern wird man daraus weiter

(1) 17 p. 832: *Κίρτα... πόλις εὐερκεστάτη καὶ κατασκευασμένη καλῶς τοῖς πᾶσι, καὶ μάλιστα ὑπὸ Μικίψα, ὅστις καὶ Ἕλληνας συνῴκισεν ἐν αὐτῇ.* S. Gsell *Mon. de l'Algérie* I, 62 f.

(2) Das Relief, mit mehreren anderen Stücken gefunden bei Saliceto Panaro 2 km. östlich von Modena, besteht aus zwei Tafeln von je 1,04 m. (= 4 röm. Fuss.) im Quadrat. Nur die Phalerae sind, nach einer ungenügenden Zeichnung, abgebildet Annali 1846 tav. d'agg. D (mit Commentar von Cavedoni pp. 119-128).

nichts dürfen, als dass Laune oder Ungeschick eines provinzialen Steinmetzen gelegentlich auch noch in später Zeit eine Kapitellform entstehen liess, welche mit entlegenen archaischen eine gewisse Aehnlichkeit zeigt, obwohl der Urheber wohl selbst sehr erstaunt wäre, sein Elaborat mit Khorsabad und Ninive in Verbindung gebracht zu sehen. " "

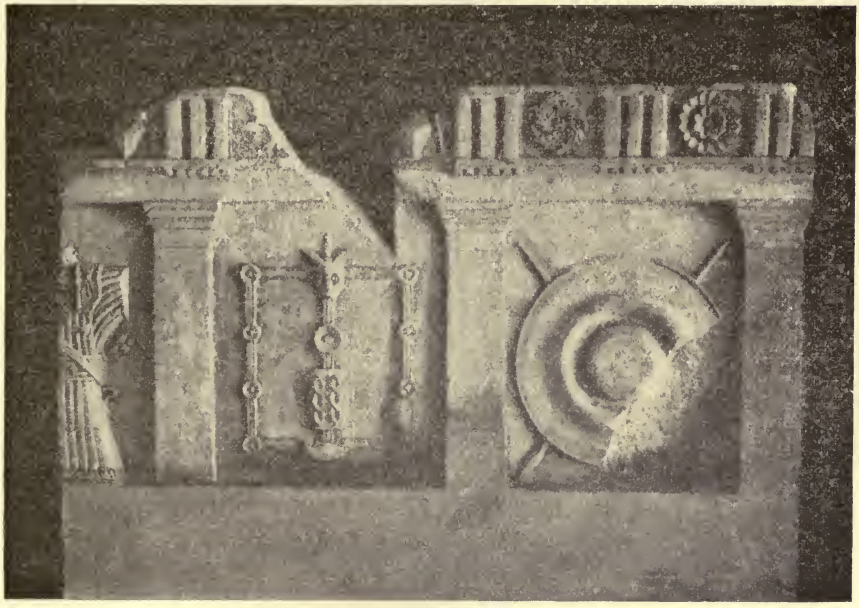


Fig. 7.

Ein zweites Merkmal von hohem Archaismus soll die Gesimsform des römischen Tempels sein, ein « Blockgesims »: als hauptsächliche Analogien werden zwei etruskische Hausurnen angeführt, welche eine Holzkonstruktion darstellen, die als Urform des Horizontalgeisons des südlichen Tempels zu betrachten sei. Bewirkt wird die Aehnlichkeit hauptsächlich dadurch, dass sich zwei Trägerschichten übereinander vorschieben, so dass die Balkenköpfe zwei ziemlich gleich hohe Streifen bilden. Aber dass etwas ähnliches an dem Steingesims der Fall gewesen sein sollte, beruht nur auf einer ungenauen Beobachtung Delbrücks (s. o. S. 179).

Dagegen ähnelt allerdings das Gesims vom Mons Albanus dem römischen mehr, nur in einer andern Weise als Delbrück annimmt. Die « starke Bosse an der oberen Hälfte der Stirn » ist nämlich

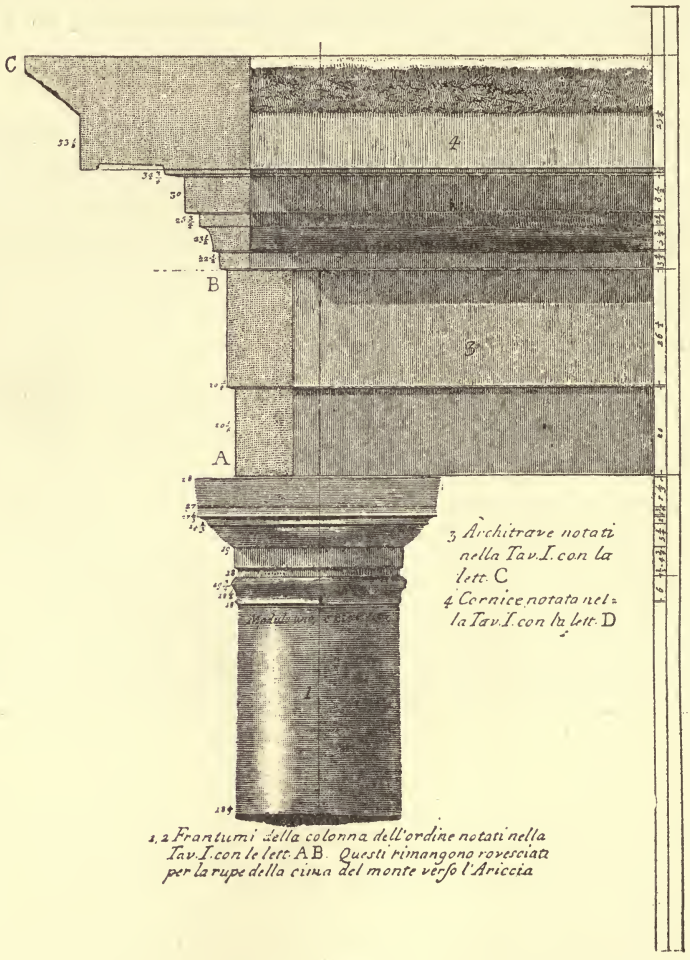


Fig. 8.

viel stärker als sie auf dem Facsimile Taf. IV, 2 erscheint. D. muss hier durch ein schadhaftes oder interpoliertes Exemplar des Piranesischen Stiches irre geführt worden sein: wie die Form in sämtlichen mir hier zugänglichen Abdrücken Piranesis aussieht,

zeigt Fig. 8. Und nur zu dieser stimmt auch die (von D. übersehene) perspektivische Darstellung desselben Gesimses auf Tf. I, D der *Antichità di Albano*.

Nehmen wir hinzu, dass auch der Grundriss des Tempels nicht (wie der des nördlichen) italisch, mit dreiseitiger Peristasis und verlängerter Rückwand der Cella war, sondern ein griechischer Peripteros, so wird der Glaube an den hohen Archaismus des Baus wohl einigermassen erschüttert sein. Und zum gleichen Resultat führt uns die Prüfung des für den Bau verwendeten Materials.

Am südlichen Tempel ist Peperin nur für Podium und Cellawände, Travertin für Säulen, Kapitelle und Gebälk verwendet: charakteristisch im Vergleich zu den beiden benachbarten Tempeln ist die starke Verwendung von Travertin. Delbrück (S. 24) findet sich mit diesem Tatbestande einfach so ab: « sicherlich der älteste Tempel ist der südliche, er ist blos aus Travertin gebaut, die beiden andern technisch vollkommener aus mehreren Steinarten ». Dass dieses « technisch vollkommnere » Verfahren auch bei dem südlichen Tempel angewandt war, lehren die alten Zeichnungen (o. S. 177). Ferner aber ist es bekanntlich noch ungewiss, wann denn eigentlich die Ausnützung der Brüche von Tivoli begonnen habe. Für die Entscheidung dieser Frage ist von grosser Bedeutung ein Gesichtspunkt, den schon H. Jordan (Topogr. I, 1,8) mit Recht hervorgehoben hat, dass nämlich die Verwendung des Travertins als Baumaterial nicht zu trennen ist von der als Inschriftenmaterial. Die von Jordan (a. a. O. S. 8 A. 11) gegebenen Zusammenstellungen sind durch die Ergebnisse der Ausgrabungen in den letzten 30 Jahren, die so viel datierbare Inschriften aus älterer Epoche zu Tage gefördert haben, vollauf bestätigt worden. Man verwendet in Rom noch in der Mitte des 2. Jhdts. v. Chr. als Material, auch für Monumentalinschriften von Bedeutung, überwiegend den vulkanischen Tuff oder Peperin, obwohl dieser wegen seiner ungleichen Struktur und seiner dunkeln Farbe keinesweges zum Inschriftenmaterial besonders geeignet ist (1). Daneben findet sich, aber meist nur in kleinen Stücken,

(1) Aus Tuff oder Peperin sind z. B. die Basen für die Weihgeschenke des M. Claudius Consul 543/211 aus der Beute von Enna (CIL. VI, 1281; 474-30774), des M. Fulvius Nobilior Consul 567/187 (CIL. VI, 1307) aus

ein feiner Kalkstein verwendet, der sich aber durch seine gleichmässige Struktur und das Fehlen von Einschlüssen vom Travertin merklich unterscheidet (1). Inschriften auf wirklichem *lapis Tiburtinus* kommen in Rom nicht vor der gracchischen Zeit vor (2). Häufig wird er als Material für Inschriften erst seit der sullanischen Zeit. Und es ist selbstverständlich, dass die Verwendung für grosse Bauteile analog vor sich gegangen sein muss.

Also auch von dieser Seite werden wir bestimmt, den südlichen Tempel nicht für den ältesten sondern für den jüngsten zu halten. Und zu dieser relativen Chronologie stimmt schliesslich die absolute, wie sie sich aus der litterarischen Ueberlieferung über die Namen und Gründungsdaten der Tempel feststellen lässt.

---

der Beute von Ambrakia, ebenso die Inschriften des C. Fannius Consul 632/122 (CIL. VI, 1306) und des T. Quinctius Consul 631/123 (CIL. VI, 1322), die Grabschrift des Ser. Sulpicius Galba Consul 610/144 — oder 646/108? — (CIL. VI, 31617), ferner die altertümlichen Altäre des Verminus (CIL. VI, 31057) und der Fortuna (30870); auch noch die Bauinschrift der *curatores viarum* von 683/71 CIL. VI, 1299.

(1) Von solchem Stein ist z. B. die uralte Strassensäule von der via Ostiensis (CIL. VI, 30913), welche der Geologe Ponzi für *pietra Corniculana* (aus der Gegend von Monticelli) erklärt hat. Aehnlicher Qualität sind die im Tiber gefundenen hocharchaischen Weihinschriften an Aesculap (CIL. VI, 30842-30846) und Hercules (n. 30898), ebenso die Weihung an Numisios Martios (n. 30986) und das Fragment vom Quirinal n. 31113.

(2) Vielleicht die älteste annähernd zu datierende Travertininschrift in Rom ist das Edict über den esquilinischen Begräbnisplatz des *paagus Montanus* (CIL. VI, 31577): wegen der Vokalgemination dürfte sie älter sein als das Jahr 120. Dagegen gehört die Bauinschrift der Via Caecilia (CIL. VI, 31603) nicht, wie Jordan, Henzen und Mommsen folgend, annahm in das Jahr 639/115, sondern etwa in die sullanische Zeit. Dem Edict vielleicht gleichzeitig sind die Inschrift des Q. Marcius Rex Consul 636/118 (CIL. VI, 31613) und die Weihinschrift des Bicoleius (C. n. 30913). Etwas jünger, etwa um 100 v. Chr., mögen anzusetzen sein der palatinische Altar *sei deo sei deivae* (CIL. VI, 110 = 30694), die Grabschrift des Bibulus (n. 1319) und das Edict des Prätors Sentius (n. 31614. 31615). Im Scipionengrab ist nur der später eingebaute Sarkophag der Paulla Cornelia Hispalli (C. n. 1294) zum Teil aus Travertin. Aus sullanischer Zeit stammen CIL. VI, 1297 Weihung an den Dictator Sulla von den Vicani des Lacus Fundanus; n. 1303-1305 Inschriften des restaurierten Fornix Fabianus; n. 372-374. 30920-30929 Weihinschriften der lykischen Gemeinden nach dem mithridatischen Kriege, u. s. w.

Delbrück formuliert seine Zeitansätze am Schlusse seiner Untersuchung (S. 67) mit grosser Bestimmtheit folgendermassen: « Den südlichen Tempel liess vielleicht in der Mitte des dritten Jahrhunderts A. Atilius Calatinus bauen, der Griechenland nie gesehen hatte; er nahm sich einen einheimischen Meister, der mit römischen Arbeitern den Auftrag ausführte, in Stil und Technik nach italischer Art. Freilich ist die frühe Datierung nicht sicher, und der Tempel kann ein Geschlecht später sein; dann ist er aber von ähnlichen Menschen in gleicher Gesinnung erbaut ». Und auf dieser Datierung beruht seiner Ansicht nach zum grossen Teil die historische Bedeutung der Tempel: « Zwischen der Erbauung des tuscanischen Tempels und der beiden jonischen vollzog sich die grösste Wandlung, welche die römische Architektur je erfahren hat, der Uebergang aus dem etruskischen in den griechischen Formenkreis, in eine neue Aera, in die sie aus der Vergangenheit nur weniges herübernahm. Die historische Bedeutung der drei Tempel liegt eben darin, dass sie in der kritischen Zeitspanne der römischen Kulturentwickelung erbaut sind, um die verhängnisvolle Wende des dritten und zweiten Jahrhunderts, und dass sich an ihren Formen der für immer entscheidende Wechsel der gesamten Bildung beobachten lässt, der damals den Römern widerfuhr ».

Diese Ansätze beruhen hauptsächlich auf der Identifikation des südlichen Tempels mit dem der Spes (den mittleren hält D. für das Templum Pietatis, den nördlichen für das Templum Junonis Sospitae). Aber diese, durch sehr wenig methodische Behandlung der historischen Zeugnisse gewonnenen Benennungen sind unhaltbar, wie schon G. Wissowa in seiner ausführlichen Besprechung des D. schen Buches (Gött. gel. Anzeigen 1903 S. 556-563) gezeigt hat. Ich kann mich in Rücksicht auf Wissowas Ausführungen, mit denen ich in allem Wesentlichen übereinstimme, kurz fassen.

Von den vier Namen von Tempeln, die am Forum holitorium ihren Platz hatten, ist zunächst auszuschalten der der Pietas, weil dieses Heiligtum dem Bau des Marcellustheaters zum Opfer fiel. In dem nördlichsten erhaltenen Tempel ist ohne Zweifel der von C. Duilius zur Zeit des ersten punischen Krieges gegründete des Janus zu erkennen: nur dieser kann, wie es in den Hemerologien der Kaiserzeit ständig ist, *ad theatrum Marcelli* genannt werden. Nur durch Strassenbreite von der SW. Ecke des Theaters

getrennt erscheint er auf der severianischen Forma Urbis, deren bezügliche Fragmente beistehend (Fig. 9) zum ersten Male in richtiger Zusammensetzung publiziert werden (1). Als ältester zeigt er das italische Grundrissschema mit dreiseitiger Peristasis und verlängerter Cellarückwand, welches ihm auch durch die Restauration unter Tiberius nicht genommen ist.

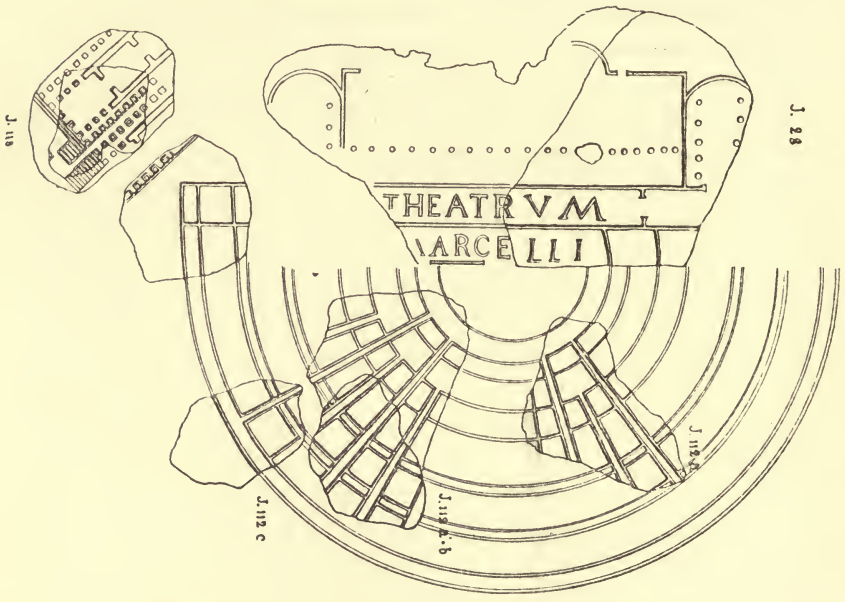


Fig. 9.

Für die beiden anderen Tempel, den ionischen, der unter allen dreien der grösste ist, und den dorischen, mit dem wir uns hier

(1) Das Fragment Jord. 118 hatte Guattani *Mon. ined.* 1816 p. 17 ganz richtig auf den nördlichen und mittleren Tempel bezogen: Delbrück verwirft die Vermutung aus unzureichenden Gründen. Bestätigt wird sie jetzt durch das neugefundene Stück, welches die Westecke der Cavea zugleich mit dem nördlichen Pteron des Janustempels zeigt. Die übrigen Fragmente der Cavea hatte man bisher unrichtig auf das Mausoleum Augusti bezogen. Die Zusammengehörigkeit aller Stücke ist, nach Arbeit, Dicke der Platten und Qualität der Marmors zweifellos.

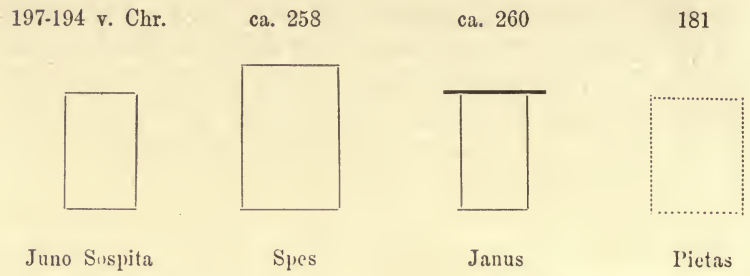
beschäftigen, bleiben die Namen Juno Sospita und Spes übrig. Der Tempel der Juno Sospita wird selten erwähnt (1) und kommt in den Hemerologien der Kaiserzeit nicht mehr vor; der Spestempel wurde von Tiberius wiederhergestellt und die Hemerologien verzeichnen seinen Gründungstag, den 1. August (2). Man würde also an sich geneigt sein, den grösseren Tempel für die Spes in Anspruch zu nehmen; und bestätigt wird diese Benennung m. Er. durch die bekannte Nachricht bei Livius 40, 51, 4 (z. J. 179 v. Chr.) *M. Fulvius locavit... porticum... post Spei a Tiberi ad aedem* (*ad Tiberim aedem* die Hs.) *Apollinis Medici.* Die Ortsbezeichnung wird erst recht verständlich, wenn der Tempel der Spes der grösste, dem Tiber nächste war. Demnach bleibt für den südlichen Tempel der Name der Juno Sospita übrig.

Das wenige was wir aus der Geschichte dieses Tempels wissen, stimmt hierzu: wurde er, wie Cicero und Obsequens angeben, in der sullanischen Zeit restauriert, so ist es sehr verständlich, wenn bei dieser Gelegenheit das Baumaterial aus den neuerschlossenen Brüchen von Tivoli ausgiebig verwendet ward.

(1) Die Gelobung und Weihung des Tempels berichtet Livius XXXII, 30, 10. XXXIV, 53, 3. Wahrscheinlich auf den römischen, nicht den lanuvinischen Tempel der Sospita bezieht sich auch Cicero *de divin.* 1, 2, 4: *memoria nostra templum Iunonis Sospitae L. Iulius, qui cum P. Rutilio consul fuit* (90 v. Chr.), *de senatus sententia refecit ex Caeciliae, Baliarici filiae somnio*; ders. 1, 44, 90: *Caeciliae Q. filiae somnio modo Marsico bello templum est a senatu Iunonis Sospitae restitutum.* Ausführlicher Obsequens 55 (115): *L. Iulio Caesare, P. Rutilio coss. Metella Caecilia somnio Iunonem Sospitam profugientem, quod immunde sua templa foedarentur, cum suis precibus aegre revocatam diceret, aedem matronarum sordidis obscoenisque corporis conquinatam ministeriis, in qua etiam sub simulacro deae cubile canis confetae erat, commundatam supplicationibus habitis pristino splendori restituit.* Dagegen bezieht sich Ovid fast. 2, 55, falls der Dichter nicht überhaupt eine Confusion gemacht hat, auf ein sonst unbekanntes Heiligtum auf dem Palatin.

(2) Hemerol. Antiat. Vall. Arv. zum 1. August; desgleichen des neue Fragment aus Praeneste Not. degli scavi 1897, 422. Alle vier Zeugnisse fehlen bei Delbrück S. 3 (allerdings auch in meinem *Nomenclator Topographicus*). Der bei Cassius Dio 50, 10, 3 genannte *ναὸς Ἐλπίδος*, den eine Feuersbrunst zusammen mit Teilen des grossen Circus und dem Cerestempel zerstört, ist natürlich weder der der Spes vetus bei Porta Maggiore, noch das *Templum Spei novum*, welches die constantinischen Regionarier in der 7. Region aufführen, sondern eben der des Forum holitorium.

Die Reihenfolge der vier Tempel ist also:



Die Bebauung der Westseite des Forum Holitorium hat sich in der Weise entwickelt, dass zuerst, um die Zeit des ersten punischen Krieges, die beiden grossen Tempel des Janus und der Spes begründet wurden, dann, fünfzig bis sechzig Jahre später, in dem zwischen ihnen und der Serviusmauer verbliebenen Raume der kleine Tempel der Juno Sospita, und nördlich von allen der nicht mehr vorhandene der Pietas. Von der interessanten Periode römischer Kunstgeschichte, in welcher sich der Uebergang aus dem etruskisch-italischen in den hellenistischen Formenkreis vollzog, können uns die existierenden Ruinen kein Zeugnis mehr geben: die der grösseren Tempel nicht, weil wir sie nur in späteren Umbauten haben, die des kleinen südlichen nicht, weil, als er gegründet wurde, jener Uebergang bereits vollzogen war.

CH. HUELSEN.

Abgeschlossen am 30. November 1906.

COMITIUM UND ROSTRA

Hülsen hat Mitt. XX, S. 36 die kreisbogenförmig vom alten Comitium aufsteigenden Rostra, die ich (Comitium Rostra Grab des Romulus S. 14) in der Ausgrabung um den *niger lapis* und vor der Caesarischen Curia nachgewiesen hatte, angenommen. Auch hat er durch eine Beobachtung, die sich mir kürzlich bei einer Nachprüfung an Ort und Stelle bewährte, eine Lücke in meinem Nachweise ergänzt. Denn rückwärts, gegen das Forum, wo ich keine andre Grenze jenes Tribunal oder Suggestus fand als dieselbe gradlinige, nur im Winkel gebrochene alte Mauer, die einen noch älteren Suggest gegen das Forum abgestützt hatte, erkannte H. 2 bis 3 Meter weiter gegen das Forum eine nicht nur in Material und Technik sondern auch in der Rundung gleichartige Mauer (in seiner Tafel II *v v′ v″*), von der allerdings nur eine Steinlage noch erhalten und nur c. 7 m. lang freigelegt ist, und zwar fast nur an ihrer Innenseite, die natürlich minder sorgfältig bearbeitet ist.

Den weiteren Zusammenhang freilich, in den ich diesen Rostrabau brachte, sucht H. mit seinen Bemerkungen zu durchkreuzen. Er leugnet S. 33, 1 zunächst, dass der Suggestus gestuft sei, (obgleich er, S. 32 unten, selbst von dem Stufenrund spricht). Seine eigene Abbildung (S. 33) jedoch bestätigt die Stufen. Denn hier sieht man über einem wenig vortretenden Unterlager eine erste Stufe von 0,30 m. Steigung und 0,59 m. Auftritt, sodann eine zweite von gleichem Auftritt, doch nur halber Höhe und den Beginn einer dritten. Nun hat freilich H. richtig gesehen, dass zwar nicht auf der Horizontalfläche dieser zweiten (wo nur Verwitterung wie auf der ersten zu erkennen), wohl aber an der Vertikalfläche der dritten die zweite halbhohe Stufe als erst später ein-

gehauen worden sich kundgibt. Ergänzt man aber die ursprüngliche Höhe der zweiten, so hat man eben zwei ganz genau gleiche Stufen und ein Stück vom Unterlager einer dritten, wenn eine solche sonst wahrscheinlich ist. Ferner stellt man sich angesichts von H.'s Durchschnitt und Ansicht auf Taf. III leicht vor, wie die zweite, bezw. dritte Stufe hinterher aus irgend einem Grunde halbiert und aus zweien drei, oder aus dreien fünf gemacht wurden. Dass es wirklich drei bezw. fünf waren ergibt sich daraus, dass die hinter dem Romulusgrabe vorzüglich erhaltene Plattform (*stu* im Plan), die jenen Rostrastufen gleich an Material und Technik ist, genau die Höhe jener drei Stufen hat, wie ich a. a. O. behauptet hatte, und an H.'s Durchschnitt Taf. III (D verglichen mit H daselbst) ein jeder leicht abmisst.

Auch hier freilich sucht H. den von mir behaupteten Zusammenhang zu zerreissen, indem er die Rostrastufen S. 32 als zweiten, die Plattform S. 32 als dritten Bau bezeichnet und jene als aus grossen braunen Tuffquadern bestehend beschreibt, von deren Bearbeitung er schweigt, diese als aus sehr exakt geschnittenen und gefügten Quadern aus grauem und braunem Tuff bestehend. Und doch ist, wie wir alsbald bestätigt sehen werden, nicht nur das Material und die Technik sondern auch der Erhaltungszustand, wo nicht gewaltsame Hand eingriff, an beiden Teilen gleich.

Auch die Beziehung dieses gerundeten Suggest zu einem älteren gradlinigen, der ebenfalls in Stufen über dem Comitium sich erhob und später, wie ich ausgeführt hatte, von dem höher gelegenen neueren ersetzt worden wäre, sucht H. zu beseitigen. Denn er sagt kein Wort darüber, dass der gerundete über dem graden liegt (wie doch sein Plan erkennen lässt), und bestreitet auch die Zusammengehörigkeit der beiden Teile des gradlinigen Suggest, d. h. der Stufen am Comitium (*a-d* im Plan) und der Stützmauer am Forum (*e-i*). Doch sind seine Einwendungen unzutreffend, und es ist einfach unmöglich in dem geringen Zwischenraum von reichlich 3 Metern zu den Stufen noch einen andern Suggest und zu der Stützmauer ein andres Vorderteil zu ergänzen. Dass der tiefergelegene gradstufige Suggest (rot im Plan) durch den höhergelegten rundstufigen (gelb im Plan) ersetzt wurde, erhellt ja auch nur um so mehr, wenn man zu diesem zweiten die von H. nach-

gewiesene runde Mauer zieht; denn nun greift der jüngere nach beiden Seiten über den älteren hinaus, und dieser ist jenem völlig einverleibt.

Meine Darlegungen, die ich hiermit gegen H. aufrechterhalte, wurden inzwischen aber auch von andrer Seite her bestätigt in einer Studie *il comizio nella età repubblicana ed i suoi monumenti*, die Giov. Pinza in den *Annali della Società degli Ingegneri ed Architetti Italiani* 1905, 2 veröffentlichte. So sehr dieser ungemein rührige, auch im Technischen nicht unerfahrene Forscher hier seinen eigenen Weg zu gehen bemüht ist, so geht er doch grossenteils den meinigen; und so sehr er in der Ergänzung des unvollständig erhaltenen oder des noch nicht ausgegrabenen und in der zeitlichen Bestimmung der verschiedenen Perioden von mir abweicht, so sehr stimmt er doch in der Auffassung der vorhandenen Reste mit mir überein. Was Studniczka (I Wiener Jahreshefte 1903 S. 129, II 1904 S. 239) zuerst ernstlich in Angriff nahm, führt Pinza, so weit es mit Bonis *stratigrafia* möglich ist, zu Ende, indem er in den fünf Durchschnitten Bonis (IX-XIII) durchgehende Bodenflächen mit aufliegenden Massen, je eine Periode darstellend nachweist. Lässt man von diesen die praehistorische *A* (gleich Bonis Schicht 1 und 2), die mir gänzlich aus dem Spiele blieb, bei seite, so sind diese Perioden — von der zeitlichen Bestimmung abgesehen — keine andern als die auch ich unterschied: *B* (Schicht 3), deren einziger *in situ* befindlicher Rest, der Inschriftcippus mit seinem Unterbau, nicht recht genügend ist, um einen Suggestus dazu zu ergänzen; *C* (4-6) mein Comitium mit gradstufigem Tribunal; *D* (7-9) das mit dem rundstufigen und dem Grabe des Romulus; *E* (10-12) die Sullanische, *F* (13-15) die Caesarische Regulierung. Schon ein vergleichender Blick auf Pinzas Grundriss (seiner Taf. I) und den meinigen (CRGdR. S. 10), den Pinza auf S. 7 wiedergegeben hat, lässt erkennen, dass Pinza den östlichen Teil des Comitium bis etwas über das Grab hinaus, d. h. soweit es bis jetzt in Resten kenntlich wurde, fast ganz so zeichnet und deutet wie ich. So betont er auch im Text namentlich, dass die Suggeste sich einer über den andern legen, jeder spätere (denn er zählt drei: BCD) den vorhergehenden möglichst an gleicher Stelle ersetzend; und die uns vorliegenden Reste des Romulusgrabes gehören auch nach Pinza zum Comitium D.

Pinza hat nun aber den Mut gehabt, unbeirrt durch Orientierungstheorien, die alten Stufen, die vor der späteren Curia auf dem Boden C sichtbar gworden sind (*l* in H.'s Plan) als die Stufen vor der Curia Hostilia zu verstehen (was vor ihm schon Boni vermutet und bestimmter Studniczka I 135 und 152 ausgesprochen und begründet hatte) und zwar die drei unteren zur Curia C, die oberste, deren Verschiedenheit von den andern mir nicht entgangen war, zur Curia D. Ich hatte S. 38 wohl anerkannt, dass sich aus Dios (XLIV 17, 8) Angabe: Caesar, der die Sullanische Curia abgebrochen hatte, habe Auftrag erhalten die Hostilia wiederaufzubauen, allerdings ergebe, dass nicht Caesar sondern Sulla vom Alten abgewichen, Caesar dagegen zum Ursprünglichen zurückgekehrt sei. Weil aber der alte Suggest C so genau ostwestlich orientiert ist, hatte ich auch die Curiafront ihm parallel gedacht, und da die mit andern zum Sullanischen Neubau gezogenen Travertinplatten (bei k in H.'s Plan) von jener Orientierung nur wenig abweichen, glaubte ich, bis zu Caesar sei die Front der Curia im Wesentlichen dieselbe geblieben. Und doch war nicht zu verkennen, dass grade so wie in der Ueberlieferung Sulla als der Neuerer — auf sie bezieht sich ja auch Cicero *de fin.* V 1 — Caesar als Wiederhersteller des Alten erscheint, auch die Sullanischen Travertinplatten mit ihrer abweichenden Richtung zwischen den gleichgerichteten Stufen und Platten der älteren Perioden C D und der letzten F liegen. Jene alten Stufen (bei *l* im Plan), die ich zur Curia zu ziehn mich scheute, lassen sich schlechterdings nicht anders verstehen als Pinza sie versteht.

Wie war denn nun das Verhältniss der Rostra zur Curia? In seiner früheren Konstruktion des Comitium, oben 1893 S. 79 ff., entworfen, als noch kein Stück weder vom Comitium noch von Curia und Rostra republikanischer Zeit sichtbar war, legte H. zwischen die Curia im Norden und die Rostra im Süden, beide als Rechtecke gedacht und gezeichnet, einen Zwischenraum von 30 Metern. Das fand ich Anm. 44 in Widerspruch mit dem Zeugniss des Asconius, Milon. 34, wonach die alten Rostra *prope iuncta curiae* waren. Diese Worte, unbegreiflich, wenn man Curia und Rostra als zwei Rechtecke mit parallelen Fronten einander gegenüberliegend denkt, ebenso wie die von Plinius *n. h.* XXXIV 26 uns erhaltene Nachricht von den *cornua comitii*, und darauf aufgestellten Statuen,

werden plötzlich verständlich und lichtvoll, sowie man dies Stufenrund, das auch nach H. ja die Rostra sind, ins Auge fasst, und diese auch da, wo das Comitium noch nicht ausgegraben ist, den *locus inferior* des Comitium (vgl. CRGdR. S. 23) umkreisend denkt, wie die Orchestra von den Stufen des Theaters umkreist wird. Auch dies will H. nicht gelten lassen. Die weitere Ausdehnung des Rostrakreisbogens über die aufgedeckten Reste hinaus findet er unstatthaft, und meine Auffassung der Zeugnisse des Asconius, des Plinius, von Varro und Cicero pro Flacco 57 und meine Kritik der seinigen weist er ab. Ausführlich ergeht er sich nur über die wenigst belangvollen Worte Ciceros: *speculatur atque obsidet curia rostra*, um deren ausdrucksvolle Anschaulichkeit zu dem wenigstens topographisch nicht anschaulichen: 'der Senat sieht den Volksrednern auf die Finger' zu verflüchtigen. Ausweichend dagegen äussert sich H. über die, namentlich mit jener Pliniusstelle verbunden, belangvollste Stelle des Asconius: 'was sich gegen P.'s Interpretation von Asconius Milon. 34, argum. 15, Varro l. l. V 155 sagen lässt, werden sachkundige deutsche Leser selbst finden'. Was das sein sollte ist mir den ganz unzweideutigen Worten des Asconius gegenüber unerfindlich. In Varros *ante hanc* (sc. *Curiam*) *rostra, quoius id vocabulum, ex hostibus capta fixa sunt rostra. sub dextra huius a comitio locus substructus* u. s. w. werden 'sachkundige Leser', auch 'deutsche', die Worte *a comitio* gewiss nicht mit *sub dextra huius* verbinden, um 'rechts vom Comitium aus gesehen' zu verstehen, sondern, wie z. B. auch Detlefsen in seinem 'klassischen' Aufsatz, mit *substructus*. Solche Leser haben es auch immer schwierig befunden *cuius* und *huius* in dem Text, wie er überliefert ist und von H. citiert war, auf *rostra* zu beziehen. Schiebt man mit K. O. Müller nach *quoius loci* (und nach *vocabulum quod*) ein, so ist die Beziehung natürlich möglich und vielleicht richtiger als *huius* ohne *loci* auf *curia* zu beziehen, anaphorisch wie etwa V 41 und 58. So hatte ich gemeint, weil doch sowohl für die Lage der Rostra wie der Graecostasis die Curie maassgebend gewesen war. Für die Sache ist es freilich einerlei, ob wir *sub dextra* 'zur Rechten' der Curia (d. h. vor, nicht neben ihr, wo die Basilica Porcia lag) oder rechts von den Rostra (für den vom Comitium Schauenden) verstehen: wir wissen ja anderswoher dass die Graecostasis westlich lag. Aber

freilich, wenn diese *sub dextra* der Rostra lag, dann konnten die Rostra nicht schon östlich vom Romulusgrabe ihr Ende haben, weil dann dieses, nicht jene an der bezeichneten Stelle lag.

Auch was H. jetzt (S. 38, 2) über die *cornua* ausführt verkehrt die Sache. Nicht darauf kommt es an, ob auch solche viereckige Zipfel des Comitium, wie sie Detlefsens und Hülsens schematischer Grundriss neben der Curia (an einer Stelle wo nachweislich kein freier Raum war) voraussetzten, *cornua* genannt sein könnten, sondern vielmehr darauf, ob es richtig ist, die Plinianischen *cornua* in etwas ungewöhnlichem Sinne verstanden auf etwas das garnicht gegeben ist und der Basilica Porcia wegen kaum existieren konnte zu beziehen, oder in durchaus gewöhnlicher Bedeutung auf etwas das in der Ausgrabung wirklich zutage kam? Ganz überflüssig war es darauf hinzuweisen dass gelegentlich die Enden einer Rolle oder eines Rollenstabes *cornua* genannt werden. Hier ist das *tertium comparationis* freilich ein andres als bei den *cornua* eines Theaters oder des Sigmaförmigen Lagers um den runden Speisetisch; wiederum ein andres bei den 'Hörnern' eines zur Schlacht aufgestellten Heeres; immer jedoch sind es konkrete, so zu sagen vorstossende Dinge, die so angeschaut und genannt werden. Die willkürlich vorausgesetzten Zipfel eines Platzes, selbst wenn sie, wie H. jetzt weiter vorauszusetzten beliebt, gegen Norden etwas anstiegen, hätten doch nur dann so angeschaut werden können, wenn sie sich auch über ihre Umgebung erhoben, wovon grade das Gegenteil der Fall war. Das *cornu* einer Portikus der Tusci-Villa des Plinius ep. V 6, 23 endlich bestätigt, richtig verstanden, das was ich eben sagte, ergäbe zu H.'s Vorstellung jedesfalls auch dann keine Analogon, wenn es richtig wäre, dass diese Halle 'nach dem ganzen Zusammenhang nur gradlinig gedacht werden kann'. Doch ist es leider nicht richtig, was hier dargetan werden darf. Die Halle sah nach Süden, und von ihrem einen Ende *caput* —, wir nehmen mit Winnefeld in seiner sehr durchdachten Erläuterung (Jahrbuch 1891) an, dass es das rechte war —, sprang ein Speisezimmer vor *triclinium excurrit*; an dem andern, das nun eben *cornu* genannt wird, lag ein Schlafzimmer; doch von diesem heisst es *occurrit triclinio*. Die in beiden Verba ausgesprochene Richtung war also eine verschiedene. Wie ist das möglich, wenn beide Zimmer von der Halle nach Süden vortraten?

Bei dem Text, den die schlechteren Handschriften geben, dem Winnefeld S. 207, 12 ausdrücklich den Vorzug gibt, wie Keil und Müller in den kleinen Ausgaben, ist es unmöglich. Danach hätte Plinius die Halle, wo sie zuerst erwähnt wird, *latam et pro modo longam* genannt. Erregt dies schon an sich Bedenken, weil es bei Hallen keine Norm (*modus*) für das Verhältniss von Länge und Breite gab — und das war wohl der Grund weshalb Keil in der grossen Ausgabe *villae* vor *longam* einschob — so muss weiter eben auch das eine *cornu* einer solchen Halle stutzig machen. Alles klärt sich, sobald man statt pro *modo longam* das *prominulam* der besten Handschrift einsetzt: *prominula* war die Plinianische Portikus am linken, wie die der Basilica Aemilia am rechten Ende. *In cornu*, d. h. an der nach Süden gehenden, Umbiegung des westlichen Hallenendes hing wieder das nach Osten gerichtete *cubiculum*. Das Schema war also nicht ⌜⌝ sondern ⌞·⌝. Genug, was unter den *cornua comitii* zu verstehen ist kann, seitdem das Stufenrund der Rostra am Comitium zutage kam, füglich nicht zweifelhaft sein. Weil darauf die von Plinius genannten Statuen standen, werden wir, obgleich sowohl der Gebrauch von '*cornua*' wie von '*comitium*' beides gestattet (vgl. CRGdR. S. 17) doch besser die Erhöhung des Suggestus als das Planum des *inferior locus* (vgl. a. a. O, 23) verstehen.

Von diesen Cornua nun sehen wir eines, im Unterteil erhalten, ganz wie ein Theater-*cornu* an der Parodos abgeschnitten, in etwa 5 Meter Abstand der zur Hostilia-Julia Curia gehörigen Stufenflucht (*l* im Plan) gegenüberliegen: das ist im wörtlichsten Verstande was Asconius sagt *rostra prope iuncta curiae*. Obgleich nun mit solcher Annäherung eines der beiden *cornua* dem Wortsinne genügt sein könnte, wird es doch, sofern nicht andres im Wege steht, das Nächstliegende sein, der Forderung architektonischer Symmetrie Gehör zu geben, und auch das andre, in entsprechender Weise geschmückte *cornu* gleichermaassen der andern 'Parodos' der Curia gegenüberliegend zu denken. Gewissheit können hierüber nur Spaten und Hacke bringen, wenn Boni sich entschliesst das nur Angefangene fortzusetzen.

Schon jetzt aber müssen wir sagen (vgl. CRGdR S. 16), dass es keinen rechten Sinn hätte, an Stelle des graden Tribunal die schwierigere Rundform zu setzen, wenn man sich auf einen so klei-

nen Kreisbogen beschränken wollte: zu aesthetischer Wirkung kam ein solcher erst bei grösserer Ausdehnung. Dass dafür auch die oben besprochene Varrostelle eintritt, grade, wenn man sie mit H. erklärt, ward schon gesagt. Denn, wenn rechts, nahe (*sub*) den Rostra die Graecostasis lag, müssen die Rostra sich bis in die Nähe der Severusbogens und des Volcanal, wo jene lag, erstreckt haben.

Uebrigens ist durch die Ausgrabung doch auch soviel bereits erwiesen, dass die Plattform der Rostra D nicht vor der Nische mit dem Grabe und dem Cippus endete, sondern um dieses herumreichte, folglich, eben jener Unterbrechung wegen, um so gewisser jenseits sich weiter erstreckt haben muss. Es war ein unrichtiges Bestreben, dass ich früher (S. 18) das Grab in die Mittellinie der Rostra zu bringen suchte; dass aber der uns vorliegende Grabbau zu den runden Rostra D gehört und zu ihnen normal liegt erkennt auch Pinzas Text und Tafel an. Wenn das Königsgrab nicht in der Mitte der Rostra liegt, wohin es doch gehörte, so ist das nur ein weiterer Beweis dafür dass das 'Grab' selbst älter ist als das Comitium D.

Das letzte Argument, das H. bleibt, ist der Protest gegen die Kleinheit des Comitium. Was hilft das aber, wenn den auch von ihm anerkannten Rostra so nahe gegenüber, *prope iuncta* die Stufen liegen die nur der Hostilia gehören können? Nur nach einer Seite hin, nach Nordwesten gibt das noch nicht durchforschte Comitiumsgebiet der Phantasie etwas Spielraum, das republikanische Comitium zu erweitern, und eben da tut das Pinza mit einer Ergänzung der Rostra, die das Ueberlieferte geschickt benützt, aber auch mehrfachen Anstoss gibt.

Die Plattform hinter dem Grabe bildet mit ihrer bestimmt angezeigten Umgrenzung, einer niedrigen Schwelle, an der Süd-, West-, und Nordseite (die letzte in H.'s Plan nicht angegeben, obwohl sie, wie bei Pinza, schon in meiner Grundrissskizze (bei b^2) eingetragen war, ein Trapez, das hinter den Rostra, wie ich sie skizziert hatte, ausspringend, allerdings befremdlich aussieht. Um so ansprechender ist Pinzas Vorschlag, diese Schwierigkeit zu lösen, indem er die Schwelle an der Westseite des Trapezes grade weiter gehen lässt, als hinteren Abschluss der an seine Nordseite gelegten grossen rechteckigen *Tribuna degli oratori*. Diese dehnt er soweit aus, dass das zum erhaltenen Ostcornu symmetrisch er-

gänzte westliche dem andern Ende der Curiafront ebenso gegenüberliegt, wie jenes dem östlichen. Unter der Voraussetzung ferner, dass so wie das Ostcornu D über dem graden Suggest C liegt, auch den übrigen Teilen des ganzen von ihm ergänzten Rostrabaus schon ähnliche von C und gar von B entsprochen hätten, gibt P. auch diesen älteren Suggesten schon ein Mittelstück mit vortretenden *cornua*, nur gradlinigen statt gerundeten, alles von gleichem Längen - aber geringerem Breitenmaass.

Haben diese älteren solchergestalt ergänzten Tribunale in den Resten noch keinen speciellen Anhalt, so findet das letzte, D mit den gerundeten *cornua* einen solchen, wie gesagt wenigstens an der Gestalt jener Plattform. Eben hier erhebt sich indessen auch der erste Anstoss: die Schwelle, welche einst allem Anschein nach an allen drei genannten Seiten herumging, bekommt in Pinzas Projekt an der Nordseite eine ganz andre Bedeutung als an den beiden andern: hier niedre Schranke, soll sie dort eine Stufe zur Besteigung der Tribuna sein.

Schwerer wiegt ein zweites Bedenken: auf Pinzas 'Rednerbühne', die ihm die Rostra ist, passt, was auch immer er S. 54 sagen mag, nicht wohl was Varro von dem Grabe bezeugt hatte, dass es *in* oder *pro rostris* oder *post rostra* gelegen habe.

Noch unverträglicher mit Pinzas Hypothese ist die bis ins dritte Jahrhundert v. C. hinaufgehende Ueberlieferung bei Plinius *n. h.*, VII 212, wonach der Accensus der Consuln Mittag und Abend von der Curia aus abzurufen pflegte, Mittag sobald die Sonne in der Zwischenraum zwischen Rostra und Graecostasis eingetreten war. Ein Blick auf Pinzas Tafel III zeigt, dass man auch von dem westlichsten Punkt der Caesarischen Curia, die doch sicherlich nicht kleiner war als die Curia zur Zeit der punischen Kriege, die Sonne Mittags nicht neben, sondern noch über seinen Rostra sah. So hat denn Pinza dies Zeugniss, soweit es die Rostra betrifft, S. 56 verschwiegen, und den Rest, der den Abend nach dem Sonnenstande zu andern Denkmälern des Forums bestimmt, dadurch sinnlos gemacht, dass er die *suprema* für den Mittag statt für den Abend erklärt. Auf solche Weise jedoch lässt sich dies wertvolle Zeugniss nicht diskreditieren.

Feststehen nach allem die Tatsachen, dass am Comitium zuerst, für unser Wissen, auf erhöhtem Platze der Inschriftcippus errichtet

wurde; dass später gleichzeitig eine (neue) Curia über den Stufen *l* erbaut wurde und schräg gegenüber — ob auch grade vor ist zweifelhaft — das gradgestufte Tribunal; dass danach abermals der Boden des Comitiums erhöht wurde, ebenso das Tribunal, das jetzt, das neu hergerichtete Grab einschliessend und das Comitium umfassend, seine Arme, oder wie der Römer sagt *cornua* bis nah an die auf erhöhten Stufen neugebaute Curia vorstreckt. Und so viel ist gewiss, dass wir für die Glanzzeit der römischen Republik nur die Wahl haben zwischen den Comitien C und D. Denn dies letzte dauerte bis zur Regulierung des Faustus Sulla, der die Caesarische innerhalb eines Decenniums folgte. Aber während ich D bereits zur Zeit des Galliersturmes existierend dachte, wäre nach Pinza schon C nachgallisch. Ja, in seiner Neigung das Alter aller Perioden herabzudrücken steht er nicht an, den Inschriftcippus, den Mommsen nach reiflicher Ueberlegung der Königszeit zuschrieb, in die Mitte des 5. Jahrhunderts herabzusetzen und vermisst sich gar, mittels einer Behandlung der Schriftzeugnisse, die den Praehistoriker verrät, fast aufs Jahr sein Alter zu bestimmen. Ebenso gewagt ist es die gerundeten Rostra mitsamt dem Grabe erst in Pompeius' Tagen erbaut sein zu lassen. Denn wie hätte Varro, für den doch des Grab das ursprüngliche, nicht ein renoviertes ist, von einem Grabe des Romulus sprechen können, wenn dies erst in seinen Tagen erbaut wurde; wie den Gebrauch der *laudationes funebres*, den uns Polybius um 200 v. C. schildert, von diesem Grabe herleiten? Hatten doch die Statuen des Pythagoras und des Alcibiades, die erst der Sullanischen Regulierung weichen mussten, nach Plinius a. a. O. seit etwa 300 v. C. auf den *cornua* gestanden.

Pinzas Hauptbeweis sind die Spuren von Feuersbrünsten, durch welche sowohl Curia und Comitium von B wie von D betroffen wären, und die er mit den zwei überlieferten Bränden beim Galliersturm und dem Tode des Clodius identificiert. Ferner operiert er, immer mit gleicher Zuversichtlichkeit, mit den Vasenscherben, die in den verschiedenen Schichten gefunden wurden. Ohne auf Einzelnes einzugehn, muss ich einige allgemeinere Bedenken erheben. Erstens ist es fraglich, ob die Gattungen von Vasen, deren Scherben inbetracht kommen, wirklich innerhalb so niedriger Zeitgrenzen eingeschlossen sind, wie z. B. der *bucchero greve* vom 5. bis 3. Jahrhundert. Sodann ist der Grundsatz, eine Schicht nach

den jüngsten in ihr gefundenen Stücken zu datieren, selbstvertändlich richtig; sobald jedoch vereinzelte Stücke viel jüngeren Datums gegen eine Menge älterer stehen, ist doch die Frage der '*infiltrazione*', d. h. späteren Eindringens solcher Einzelstücke in eine ältere Schicht ernstlicher zu erwägen als es von Pinza geschehen ist. Die wichtigsten Durchschnitte IX und X sind die Ergebnisse von Boni's *esplorazioni* bei zweien der *pozzi*, Schachten, die eingestandenermaassen in Caesarischer Zeit durch die älteren Schichten hinab getrieben wurden. Ihnen entstammt die einzelne Buccheroscherbe die gegen das Votum der 'rhodischen' Vasen das Comitium B herabdrückt; ihnen die einzelne Scherbe 'etruskisch-campanischer' Gattung, mit um deren willen C ins vierte Jahrhundert gesetzt wird, während die zahlreichen Scherben derselben Gattung, die auf dem Boden von D lagen, vielmehr dieses so hoch hinauf zu setzen empfehlen.

Doch das schwerwiegendste Argument bleiben, namentlich nach der eingehenden Behandlung Studniczkas I 145, die Dachziegel und Brandreste der B - Periode, die ja Boni Hülsen und andre dem Gallierbrande zuschrieben. Studniczka war sich dabei allerdings der Gegeninstanzen gegen so späte Datierung von B, namentlich des archaischen Charakters des Gemäuers am Suggest C und der rhodischen Scherben, wohl bewusst, und in sorgfältiger Prüfung das Alter von D, d. h. des Grabes aus den tektonischen Formen ermittelnd, kam er für dieses wenigstens zu einem weit höheren Ansatz als Pinza. Solange wir indes nicht in der Lage sind, die Technik und Formen des Grabes mit Sicherheit genauer zu bestimmen, und auch die Ausgrabung nicht zwingendere Beweise liefert, gilt es m. E. Schwierigkeiten, die der früheren wie der späteren Datierung von C und D im Wege stehen, gegeneinander abzuwägen. Ist es denn unmöglich, den Brand von B älter als den Galliersturm zu denken, ihn als ein so zu sagen gewöhnliches Ereigniss anzusehn, von dem uns keine Nachricht blieb? Mir scheint so etwas anzunehmen weit leichter als vom Standpunkte Studniczkas und Pinzas der andern Frage zu begegnen: wie ist der Zustand zu erklären, in dem das Romulusgrab zutage kam, da doch niemand zweifelt, dass es so gefunden wurde, wie es durch Sulla oder Caesar unter die Erde kam: nicht allein die Löwen verschwunden, sondern auch ihre Basen zertrümmert, z. T. ebenfalls verschwun-

den, z. T. verschoben? Dass Studniczkas Erklärung (I 150) durch ein Tiberhochwasser unmöglich ist liegt auf der Hand. Pinza meint S. 42, dass der Sullanischen Aufhöhung und der Eindeckung des Grabes die Plünderung, *spogliazione* aller monumentalen Teile und die Beschädigung, *scannezzamento*, die man heute an jenen Denkmälern beklage, habe vorausgehen müssen. Eine Erklärung die keine ist und sowenig einer Kritik bedarf wie die Weiterbildung von Studniczkas (S. 132) haltloser Vermutung, dass einer der beiden Löwen vor der Verschüttung des Grabes aufgehoben und konserviert worden sei. Und wollte man auch diesen Phantasien Raum geben, so wäre der Zustand des Grabes damit ja doch nicht erklärt: das kahle Fundament das hinter dem Grabe liegt, sieht so aus, als wäre sein Aufbau reinlich abgenommen um ihn anderswo wiederaufzurichten; die Basen sehen nicht so aus. Wer die Pietät besass, die Stätte wo in der Tiefe das Königsgrab lag, bei der notwendig befundenen Bodenerhöhung durch das schwarze Pflaster kenntlich zu machen, der konnte das Grab nicht vorher schänden. Also sage man, wer anders als Barbaren, als Feinde des römischen Namens, d. h. die Gallier dies verübt haben kann. Bis das geschieht, scheint es mir sehr viel wahrscheinlicher, Curia und Comitium B von einem nicht überlieferten Brande betroffen zu denken und D für einen Zeugen des Galliersturmes, doch weiterbestehend dis zur Sullanischen Regulierung: die Curia konnte ja wiederaufgebaut sein; das Comitium d. h. die Rostrastufen mochten wenig oder gar nicht beschädigt worden sein. Uebrigens sahen wir ja, dass die Stufen zwei und drei wahrscheinlich einmal durch Reducierung auf die halbe Höhe erneuert wurden.

Und das Grab? Sollte dies Heiligtum über drei Jahrhunderte lang in so zerstörtem Zustande belassen worden sein? Wenn nach Isokrates die Jonier, nach Herodot die sämtlichen Hellenen (vgl. Koepp im Jahrbuch 1890 S. 271) vor der Schlacht bei Plataiai geschworen hatten, die von den Medern zerstörten Heiligtümer als *ὑπόμνημα... τῆς τῶν βαρβάρων ἀσεβείας* im Zustande der Zerstörung zu belassen, so konnten die Römer solchen Beschluss wohl auch fassen: es wäre weder die erste noch die letzte Wirkung griechischen Vorbildes, von der das Comitium zu sagen wüsste. Es war ja doch sehr viel einfacher und unanstössiger ein Grab in solcher Verfassung zu belassen als einen Tempel. Dieser war für

den Gottesdienst nicht weiter wie bisher zu benutzen; die Opfergaben, die man auf das Grab legte, konnte man auch ferner nur mit um so besserem Fug und Recht darauf breiten, ohne dass das Aussehen des Grabes viel anders war als früher. Pinza meint zwar durch seine Argumentation S. 42 f. die *stipe votiva* als einen Wahn beseitigt und erwiesen zu haben, dass diese Opfergaben anderswoher geholt und hier lediglich als Schutt werwendet worden seien. Radikal wie er ist, leugnet er S. 28 auch das Grab, weil jede Analogie eines so beschaffenen Grabes fehle. Doch scheinen Fossagräber und grabhütende Löwen Etruriens immer noch analoger als — der *lacus Juturnae* mit seinem Postament darin, den Pinza als analog geformtes Heiligtum anführt. Mag also immerhin die Schuttmasse mit Opfergaben, so wie sie über dem Grabe liegend gefunden wurde, nur die *continuazione* des über dem ganzen Comitium ausgebreiteten Schuttes sein, so ist doch darin, dass die Opfergaben nur über dem Grabe und seiner nächsten Umgebung lagen, ausgesprochen, dass jene zu diesem gehörten.

Wenn der Aufbau hinter dem Grabe vor der Verschüttung bis auf das Fundament herab abgehoben wurde, um vermutlich wiederbenutzt zu werden, so spricht eben das gegen die Heiligkeit desselben: wäre es ein Altar des Romulus gewesen, so hätte man ihn doch wohl mit verschüttet. Wenn ein solcher, wie Studniczka I 136 meinte, 'abgetragen worden wäre um anderswo neu errichtet zu werden' so wäre es allerdings auffallend, wenn wir keine Kunde von ihm hätten. Die Front des Grabes wird durch die Löwenbasen angezeigt, sie kehrte sich, wie ja auch die Gesamtanlage des Comitium D heischt, gegen Comitium und Curia. Wie käme also der Altar dahinter, dahin wo er auch mit der geringen Erweiterung, die die Plattform durch die von H. nachgewiesene Rückmauer erhielt, noch recht unzugänglich blieb, wenn auch nicht so unzugänglich wie das vermeintliche Schlachtbänklein vorn zwischen den Löwen?

Ich gründete auf die von Varro konstatierte Beziehung der *laudationes funebres* zum Romulusgrabe, womit m. E. ein fester Standort des jeweiligen Redners zu dem Grabe (wie zu dem zu feiernden Toten) gegeben ist, die Vermutung, dass auf jenem Fundament hinter dem Grabe die eigentliche Rednerbühne gestanden habe. Dies schien mir bestätigt zu werden durch die Nachricht

bei Livius VIII 14, 12 von den verbrannten Antiatenschiffen *rostrisque earum suggestum in foro extructum adornari placuit. Rostraque id templum appellatum.* Florus I 11 und Neuere haben hier allerdings einen bereits vorhandenen Suggest verstanden; man braucht die Worte aber nur ins Deutsche zu übertragen um inne zu werden, dass dann *extructum* und erst recht das nachdrücklich verweisende *id templum* nicht zu ihrem Rechte kommen. Es scheint also mir wie auch andern richtiger, dass an einen neu erbauten und inaugurierten Suggest zu denken ist. Damit steht nicht in Widerspruch dass Livius bereits II 56, 10 und III 17, 2 den Amtsplatz der Tribunen *templum* nennt, da er — ob mit Recht lasse ich dahingestellt — der Meinung sein konnte, dass dieser Platz inauguriert sein müsste. Wirklich widersprechend ist, es, dass Livius auch die Rostra bereits IV 17, 6 als Ort wo Statuen errichtet werden nennt, aber widersprechend doch nur insofern, als er einem älteren Suggest, den ja jetzt niemand leugnen kann, schon den späteren Namen beilegt. Meine Auffassung von Livius VIII 14 schien mir eben in so gutem Einklang mit der Tatsache, dass das Fundament hinter dem Grabe zwar dem Grabe angepasst aber von ihm isoliert ist; denn der mit Rostra geschmückte Suggest wurde erst 338 v. C. erbaut, wogegen das Grab m. E. schon ca. 50 Jahre früher von Barbarenhand angetastet worden war. Ja, man könnte in der Erbauung eben dieses Suggest und der vielleicht schon alsbald damit in Verbindung gebrachten Einrichtung der Leichenfeiern berühmter Männer eine weitere Sühne für den Stadtgründer sehen. Doch habe ich Einwendungen zu begegnen.

Studniczka betonte I 136, dass der oblonge Bau hinter dem Grabe nicht jünger, sondern älter als dieses scheine, weil das Grab mit den hinten nicht profilierten Löwenbasen denselben voraussetzen. Dem gegenüber will ich nicht geltend machen, dass die Deckung jenes Mangels ungenügend war, da grade das abgeschnittene Profil beiderseits sichtbar blieb; will auch nicht fragen was denn in der Lücke vor dem vermeintlichen Altar gewesen sei: mir genügt als Analogon des nur für drei Ansichten berechneten Grabmonuments der tuskanische Tempel mit der gleichen Beschränkung auf eine Front.

Gegen meine Unterscheidung des im J. 338 erbauten rostrageschmückten kleinen Suggestus, der 'eigentlichen Rednerbühne'

und des grossen Suggestus, auf dem Ehrendenkmäler errichtet zu werden pflegten, haben Studniczka II 24 und namentlich Hülsen oben S. 36 f. Einwendungen erhoben. Ich erschaffte mir, heisst es da, einen Begriff, von dem die antike Tradition nichts weiss. Nun jedesfalls kennt doch die Tradition den Unterschied von Rostra in eigentlichem und in uneigentlichem Sinne: jene gab es erst seit dem Jahre 338, diese eben in jener Liviustelle schon vorher, und die Tradition bei Livius, so wie ich sie im Einklang mit den baulichen Resten erklärte, weiss von einem Suggest der als *templum* erst 338 erbaut und mit sechs *rostra* (die Zahl bei Florus) geschmückt wurde; dieselbe weiss aber auch von Ehrenmälern, die schon früher auf einem Suggestus errichtet worden waren. Ist es denn an sich so unwahrscheinlich, dass der Name *rostra*, wenn er zuerst nur einem kleinen Suggest zukam, von diesem allmählich auf den grossen, dem jener eingefügt war, überging? Oder ist es etwa unwahrscheinlich, dass das Rostratemplum von Anfang an klein war und nicht den ganzen grossen Suggest bedeutete, auf dem die Denkmäler Platz fanden; das die Beamten nicht allein, sondern mit Scharen ihres Gefolges bestiegen; von wo bevorzugte Zuschauer den Anblick der Spiele genossen? Bietet nicht die Curia eine Analogie? Auch sie war nicht ganz und gar ein *templum*, sondern enthielt ein solches, wenn wir wörtlich nehmen was Gellius XIV 7, 7 aus Varro überliefert: *propterea et in curia Hostilia et in Pompeja et post in Iulia, cum profana ea loca fuissent, templa esse per augures constituta.* Für die Kleinheit der eigentlichen Rostra machte ich ja auch die geringe Zahl der sechs Schnäbel, die nicht anders als von den ersten eigentlichen Rostra überliefert sein kann, geltend; zumal wenn sie in der typischen Weise, alternierend übereinander angebracht waren, wie es nur zu dreien auf zwei Seiten möglich war. Um solchergestalt auf dem 3,50 m. langen Suggest Platz zu finden, brauchten sie nicht dichter als an den Caesarischen (s. S. 60) oder den Trajanischen Rostra angebracht zu werden. Für wirkliche *rostra* wie es diese ersten gewiss waren, möchte auch eine Höhe des kleinen Suggest über dem grossen von einem Meter genügen, und diese Höhe zu ersteigen, mochten an beiden Schmalseiten ein paar Stufen vorgelegt sein, die aus Holz zu denken allerdings unnötige Bescheidenheit war. Die Zwölf Tafeln, die ja mehr als hundert Jahre, bevor es 'eigentliche Rostra'

gab, aufgestellt wurden, gehören deshalb nicht an den Suggest, von 338, wie H. S. 36, 1 meint, sondern an den grossen alten.

Wenn endlich Studniczka II 241 f. diesen kleinen Suggest für so lebhaft agierende Redner wie Tiberius Gracchus nicht gross genug fand, so ist zunächst zu erwidern, dass solche Redeweise um 338 natürlich noch nicht gebräuchlich war, und weiter fragt sich, ob jeder Redner notwendig die Bühne besteigen musste.

Uebrigens hielt ja doch auch Mommsen, wenn auch aus andern, nicht stichhaltigen Gründen (vgl. CRGdR. S. 23) dieselbe Unterscheidung auch grade zweier Sprechplätze für möglich.

So führt mich auch heute noch der Versuch, die aufgedeckten Reste durchdenkend mit der litterarischen Ueberlieferung zu vereinigen, zu der Ansicht zurück, dass das Comitium D mit dem Romulusgrabe, den Galliersturm überdauernd, bis zur Sullanischen Regulierung bestand. Was ich S. 31 f., Lanciani folgend, über die Aehnlichkeit ausführte, welche die *rostra ad D. Iuli* mit dem Altar des Divus und die republikanischen *rostra* mit Grab und Opferstätte des Romulus verbindet, wird mitnichten, wie H. S. 39 sagt, hinfällig mit meiner Unterscheidung von Rostra in engerem und weiteren Sinne: die Aehnlichkeit besteht auch ohne sie.

Wer nun an der Kleinheit des Comitium, das mit Anerkennung der Curiastufen (*l* im Plan) ja noch kleiner geworden, und dessen Erweiterung durch Pinzas Hypothese dahingestellt bleibt, anstoss nimmt, der bedenke, dass die Volksmenge, die auf dem Comitium nicht Platz fand, ja Freiheit hatte auf dem Forum rings um das Comitium herum sich zu scharen. Was bedeutet denn die Nachricht, dass Gracchus und Crassus angefangen hätten gegen das Forum hin, statt wie früher gegen das Comitium gekehrt zu reden, als dass sich die Menge, auf die man einwirken wollte, dort auf dem Forum befand, und schon aus dem Jahre 218 v. C. berichtet Livius XXII 7, 6 von der das Comitium umdrängenden Menge auf dem Forum.

Ob auch unter Sulla schon das Grab eingedeckt wurde oder erst unter Caesar, macht an sich wenig aus, und auch wer jenes annimmt kann doch nicht, es sei denn mit einigen tiefer gedrungenen schwarzen Splittern, erweisen, dass auch damals schon des Grabes Stelle durch ein schwarzes Viereck im Pflaster angezeigt worden sei. Im Gegenteil könnte man die mangelhafte Kongruenz

des *niger lapis* mit dem Grabe eben daraus herleiten, dass er erst später gelegt wurde. Gegen zweimaliges Verlegen und nachträgliche Erhöhung des schwarzen Pflasters schien mir jetzt wie früher die Gleichartigkeit der Schuttmasse zu sprechen, die man auf der rechten Löwenbasis, bis zum *niger lapis* reichend, liegen gelassen hat. Jedenfalls ist es kein glücklicher Gedanke, die Defekte des schwarzen Vierecks aus dieser zweifachen Manipulation zu erklären, wie Studniczka II 148 tut. Noch mehr streitet es freilich gegen den Augenschein, wenn H. S. 15 diese Unregelmässigkeiten für ursprünglich hält: nicht genug, dass der *niger lapis* eben gegen Süden, wo die eine Ecke abgestumpft ist, wirklich höchst schadhaft ist, auch die Schwelle, in welche die Balustrade eingelassen ist (diese selbst ist viel späteren Datums) liegt an der Ost- und Westseite in ursprünglichem Verbande, ist dagegen an der Südseite ein rohes Werk später Zeit. Das Travertinpflaster das den *niger lapis* auf drei Seiten in gleichem Niveau umgibt, war, weil weiterhin beim Grundlegen für den Severusbogen abgebrochen, für vorseverisch, also wohl Caesarisch erklärt. Um seine Datierung des *niger lapis* unter Maxentius zu retten, sagt H. S. 45, mit jener Durchbrechung habe es wohl seine Richtigkeit, doch beweise das nichts für den cr. 30 m. entfernten *n. lapis*. Das tut es dennoch; denn vom Severusbogen bis zu diesem ist das Pflaster ganz gleichartig, und hat gleichgerichtete Fugen; erst östlich vom *n. lapis* ändert sich das.

Hülsen fährt eben fort, das schwarze Pflaster das tatsächlich, wenn auch ein wenig schief, über dem Romulusgrabe liegt, nicht für den *niger lapis* zu halten, der nach Verrius *locum funestum significat... Romuli morti destinatum*, sondern diesen für irgend ein mit dem Grabe verschüttetes Symbol zu erklären. Auf. S. 44 findet er jene andre Auffassung sogar 'in Widerspruch mit dem ganzen Charakter des Verrianischen Werkes', zumal der topographischen Artikel, die überhaupt, und grade der über den *n. lapis*, nicht 'Denkmäler aus des Schriftstellers eigener Zeit beschreiben, sondern sich durchweg mit der Erklärung der Namen alter grossenteils schon verschwundener Monumente beschäftigen'. Und das träfe hier bei der von H. bekämpften Ansicht nicht zu? War denn das Grab nicht ein zu Verrius' Zeit schon 'verschwundenes Monument'? Freilich, H. scheint aber zu verlangen, dass auch der

'Schwarze Stein' damals schon verschwunden sein müsse. Ja, wer würde dann nach ihm fragen? Und würde Verrius dann im Praesens von ihm sagen: *significat*, und zwar *niger lapis in comitio*? Versteht das H. etwa so: 'wenn irgendwo von einem *n. l. i. c.* die Rede ist, so bedeutet das das Romulusgrab', und nicht der '*n. l. i. c.* bezeichnet die Stelle u. s. w.'?

Hülsen 'wiederholt' S. 44 auch die alte Behauptung, 'dass *niger lapis* eben nicht mit *locus lapide nigro stratus* gleichbedeutend ist? Hätte denn Verrius in unserem Sinne etwa sagen sollen: *locus lapide nigro stratus in comitio locum funestum significat*? Was zeigt denn die Stelle des Grabes an? Die Stelle die mit dem schwarzen Stein gepflastert ist, oder eben das Material des Pflasters? Was ist dies für ein Material? Eben *lapis niger*, oder vielmehr, da nicht der Stein sondern die Farbe das Merkmal ist, *niger lapis*. Wer das noch bezweifelt, der lese doch Juvenals VI, 350 *nec melior, silicem pedibus quae conterit atrum*.

E. Petersen.

DER HAIN DER ANNA PERENNA BEI MARTIAL.

Zu den in Rom am häufigsten zitierten Versen gehören gewiss die bekannten Hendekasyllaben, in denen Martial die Aussicht von dem auf dem Janiculum gelegenen Landgütchen seines Verwandten Julius Martialis schildert (IV, 64, 11-24):

Hinc septem dominos videre montes
Et totam licet aestimare Romam,
Albanos quoque Tusculosque colles
Et quodcumque iacet sub urbe frigus,
Fidenas veteres brevesque Rubras
Et quod virgineo cruore gaudet
Annae pomiferum nemus Perennae.
Illinc Flaminiae Salariaeque
Gestator patet essedo tacente,
Ne blando rota sit molesta somno,
Quem nec rumpere nauticum celeuma
Nec clamor valet helciariorum,
Cum sit tam prope Mulvius sacrumque
Lapsae per Tiberim volent carinae.

Dass in ihnen noch manches der Erklärung harrt, weiss der Kundige. Zwar die topographischen Schwierigkeiten haben sich beträchtlich vermindert, seit man das Landgut nach dem Vorgange A. Elters (Rhein. Mus. 46, 411) nicht mehr bei der ungefähr vier Kilometer entfernten Villa Lante oder noch südlicher sucht, sondern auf dem Monte Mario. Der Dichter bezeichnet die Mulvische Brücke ausdrücklich in V. 21-23 als so nahe gelegen, dass man sich wundern müsse, das Geschrei der Schiffsleute nicht

stärker zu vernehmen. Das lässt sich nur durch eine verhältnismässig hohe Lage erklären, eine Bedingung, die einzig und allein der von Ponte Molle 1-2 Kilometer entfernte Monte Mario erfüllt. Ausserdem scheint es, dass der Dichter den Hain der Anna Perenna, die Via Flaminia und Salaria, sowie den Pons Mulvius als nahe gelegene Ruhepunkte für das Auge bezeichnet, im Gegensatze zu den in weiter Ferne sichtbaren Hügelketten und Ortschaften, die in V. 13-15 genannt sind. Zwischen diesen beiden Grenzen erstreckt sich Rom, das man «wie auf der Landkarte» überblicken kann. Denn diese Bedeutung nehme ich für das bisher nicht richtig gewürdigte *aestimare* (V. 12) in Anspruch. Die Glosse Corp. Gl. Lat. II, 12, 28: *aestimatum τὴν σύνοψιν ἤτοι ἐξαργυρισμὸν ἤτοι διατίμησιν* empfängt ihre richtige Beleuchtung durch Tebtunis Pap. 82, 1 f.: *Μαγδώλην κληρουχικῆς συνωψισμένην πρὸς τὰ ἐγνωσμένα ἐξ ἐπισκέψεως*, womit wieder der Brief des Strategen *Revenue Laws* 26, 13 ff., worin er die Schreiber auffordert *ἵν' οὖν τοὺς συνοψιοῦντας ..... κτῆσιν τῶν ἐκ τῆς ἐπελεύσεως* ('Begehung'; auch *ἐπέρχεσθαι* [1]) lässt sich so nachweisen) *φανέντων ..... ἀναδῶτε*, sich inhaltlich vollständig deckt. Da von dem Verbum *συνοψίζειν* das Lexikon von Sophokles Weiterbildungen wie *συνοψισμός* und sogar *συνόψισις* nachweist, so wird man kein Bedenken tragen, Corp. Gloss. III, 367, 64 f. in *aestimator ἰσοψιστος* und *aestimatores ἰσοψισται* das aktive Verbalsubstantivum *συνοψιστής* herzustellen; denkbar wäre allenfalls *ἐποψιστής*; sehr schwer glaublich das allerdings ohne Aenderung herstellbare *εἰσοψιστής*. Nach den oben angeführten Papyrusbelegen haben wir in der *ἐπίσκεψις* die Aufnahme oder Vermessung durch den Geometer, in der *σύνοψις* die Verarbeitung, Zusammenstellung und Ausgleichung der Vermessungsergebnisse zu Steuerzwecken, also die Herstellung des Katasters durch einen Finanzbeamten zu verstehen, wie ja auch Constantinus Porphyr. de caerim. 717, 9 f. zwischen den *ἐπισκεπτῆται* und *ἐπόπται* unterscheidet. Bei der *σύνοψις* ging es ohne Abrundung und ähnliche arbiträre Entscheidungen nicht ab; so gewinnen die Ausdrücke *opinio* (*opinator*) und *taxatio*,

(1) Zu den sonstigen Belegen kommt Basil. LVIII, Tit. 9 p. 146 Mercati-Ferrini *Εἰ δὲ χρεία κελεύσει καὶ αὐτὸς (ὁ μετρητὴς) ἐπιλεύσει* (l. *ἐπελεύσεται*) *τοὺς τόπους*.

welche die Glossen (s. den Index von Heraeus) mit *σύνοψις* identifizieren, erst ihre richtige Bedeutung. In der römischen Amtssprache lässt sich ein lateinisches Aequivalent für *ἐπίσκεψις* erst seit Konstantin nachweisen: Cod. Theod. II, 26, 1 (v. J. 330) *electus agrimensor dirigatur ad loca, ut si fidelis inspectio tenentis locum esse probaverit, petitor victus abscedat*, womit 4 desselben Titels (v. J. 385) *artis huius peritis omnem commisimus sub fideli arbitrio notionem* und Dig. X, 8 *mensores mittere — oculisque suis subiectis locis* zu verbinden ist. Die *ars* ist natürlich die Feldmesskunst und eine Anweisung zu derselben ist uns noch erhalten in der Abhandlung *Agrorum quae sit inspectio* (Agrim. 281). Hingegen lässt sich *aestimare* mit seinen Ableitungen aus der amtlichen Ueberlieferung, wenn man von einem leisen Anklang in dem obencitierten *fidele arbitrium* absieht, nicht belegen; dass die Juristen es in dieser Bedeutung zu gebrauchen vermeiden (man vgl. das Vocabularium Jur. Rom.). ist nicht auffallend, da eine Verwechslung mit althergebrachten Rechtsbegriffen nahegelegen hätte. Aber der Gebrauch ist durch die Glossen hinreichend festgestellt und wenn anders meine Deutung des Martialverses richtig ist, sogar schon für das erste Jahrh. n. Chr. gesichert. Er hat in der Tat nichts Unwahrscheinliches. Denn dass unter Umständen beide Amtshandlungen von einer und derselben Person besorgt werden konnten und dass man die Vermessung auch etwas ungenau als *aestimatio* bezeichnen konnte, liegt auf der Hand. Dass wie in unserer Martialstelle, so auch in einigen anderen die eben hervorgehobene Bedeutung von *aestimare* schärfer betont werden muss, als es in dem betreffenden Thesaurusartikel geschehen ist, sei nur im Vorübergehen erwähnt.

Eine weit grössere Schwierigkeit, eine wahre *crux philologorum*, bietet jedoch der Vers 16, der trotz aller Bemühungen eine befriedigende Lösung bis jetzt noch nicht gefunden hat. Einen Niederschlag dieser Bemühungen aus älterer Zeit findet man in den Anmerkungen der Ausgabe Lemaires, meist offenbare Ungereimtheiten, wie die Deutung der Worte *virgineo cruore* auf blutige Opfer, auf Knabengeisselung am Altare, auf den Tod der Anna Perenna oder gar (man staune) auf das von der jungfräulichen Diana erlegte Wild u. dgl. Nur Heinsius meinte, dass hier das Faunsohr des *lascivus Martialis* irgendwo hervorgucken müsse: er erinnerte sich des lustigen

Treibens am Feste der Anna Perenna, das Ovid (fasti III, 522 ff.) schildert, und änderte demgemäss. Ihm sind andere gefolgt (manchen gefiel Munro's *virgine nequiore*), auch Wissowa in den beiden von ihm bearbeiteten Artikeln über Anna Perenna bei Roscher und in seiner Real-Encyklopädie. Andrerseits haben Fr. Harder (Wochenschr. f. kl. Philologie 1902, 164) und Assmann (Rh. Mus. 60,637) unabhängig von einander durch die Aenderung *virgineo liquore* eine Beziehung auf die Aqua Virgo herstellen wollen. Alle stimmen aber darin überein, dass der Vers eine schwere Corruptel zu enthalten scheine.

Und doch klingt das überlieferte *virgineo cruore* so sicher und echt lateinisch; es ist auch römisches Versgut:

virgineumque alte bibit acta cruorem

schrieb Vergil (Aen. XI, 804) und der Prinzenerzieher Ausonius hat sich die billige Gelegenheit nicht entgehen lassen, den Vers zur Zote zu missbrauchen, wie man in seinem Cento nuptialis nachlesen mag. Fände sich eine anderweitige Ueberlieferung, die einen Obstgarten mit «jungfräulichem Blute» in Verbindung bringt und Nota bene ein wenig — martialisch gefärbt ist, so würde man, glaube ich, kaum zögern, in ihr die Erklärung für den seltsamen Ausdruck zu finden.

Diese Ueberlieferung existiert in der That und nicht bloss einmal. Ich fand sie zuerst im 10. Buche Columella's, der von den Feinden der Obstgärten, dem Ungeziefer und den Raupen, sowie den Mitteln zu ihrer Vertilgung viel zu sagen weiss und dann so fortfährt:

At si nulla valet medicina repellere pestem
Dardanicae veniunt artes, nudataque plantas
Femina, quae iustis tum demum operata iuventae
Legibus obsceno manat pudibunda cruore,
Sed resoluta sinus, resoluto maesta capillo
Ter circum areolas et saepem ducitur horti,
Quae cum lustravit gradiens, — mirabile visu —
Non aliter quam decussa pluit arbore nimbus
Vel tereti mali vel tectae cortice glandis
Volvitur in terram distorto corpore campe.

Ein Kommentar ist überflüssig; besser und überzeugender als durch die einfache Gegenüberstellung kann die Beziehung der beiden Stellen zu einander nicht dargetan werden. Dagegen mögen hier die übrigen Zeugnisse für den von Columella geschilderten, von Martial in deutlicher Anspielung gestreiften Zauberbrauch aufgeführt werden, die mit Hilfe der Kommentare zu den *Rei rusticae scriptores* leicht zusammenzubringen waren, nachdem einmal der Ausgangspunkt gefunden war. Am nächsten kommt Plinius Nat. Hist. XXVIII, 77: *iam primum abigi grandines turbinesque contra fulgura ipsa mense nudato* .. (78) *quocumque autem alio menstruo si nudatae segetem ambiant, urucas ac vermiculos scarabaeosque ac noxia alia decidere. Metrodorus Scepsius in Cappadocia inventum prodit ob multitudinem cantharidum, ire ergo per media arva retectis super clunis vestibus; alibi servatur, ut nudis pedibus eant capillo cinctuque dissoluto.* Es werden hierauf auch schädliche Einflüsse der *menses* auf die Saaten geschildert, mit dem Zusatze (79): *quin et adspectu omnino quamvis procul visas, si purgatio illa post virginitatem prima sit aut in virgine aetatis sponte.* Beide Autoren schreiben also bei dem Zauber der Jungfräulichkeit grosse Bedeutung zu; bei den folgenden Zeugnissen ist dieser Umstand ausser Acht gelassen. Eine andere Quelle nennt ausdrücklich Columella XI, 3, 64: *Sed Democritus in eo libro, qui graece inscribitur περὶ ἀντιπαθῶν affirmat has ipsas bestiolas* (er spricht von den *κάμπαι*) *enecari, si mulier, quae in menstruis est, solutis crinibus et nudo pede unamquamque aream ter circum eat: post hoc enim decidere omnes vermiculos et ita emori.* Kurz Plinius Nat. Hist. XVII 266 *privatim autem contra urucas ambiri arbores singulas a muliere incitati mensis, nudis pedibus, recincta.* — Daran schliessen sich Apuleius in den Geoponica XII, 8; *Τινὲς δέ, ὅταν κάμπαι πολλὰ ὦσι, γυναῖκα καθαιρομένην εἰσάγουσιν εἰς τὸν κῆπον ἀνυπόδετον λυσίτριχα ἓν μόνον ἐνδεδυμένην ἱμάτιον καὶ μηδὲν ἄλλο ὅλως ἔχουσαν μήτε περίζωμα μήτε ἕτερόν τι· αὕτη γὰρ ἐν τούτῳ τῷ σχήματι τρὶς περιελθοῦσα τὸν κῆπον καὶ διὰ μέσου ἐξελθοῦσα εὐθέως ποιήσει ἀφανεῖς τὰς κάμπας*, und eine knappe Notiz bei Aelian Hist. anim. VI, 36: *ἀπόλλυνται δὲ καὶ αὗται (αἱ κάμπαι), γυνὴ τὴν ἐπιμήνιον κάθαρσιν καθαιρομένη εἰ διέλθοι μέση τῶν λαχάνων.* — Ein Nachhall aus späterer Zeit ist Pal-

ladius I, 35, 3: *Aliqui mulierem menstruantem nusquam cinctam solutis capillis nudis pedibus contra erucas et cetera hortum faciunt circumire.*

Die gegenseitigen Beziehungen dieser verschiedenen Zeugnisse mit ihren Uebereinstimmungen und Abweichungen oder die Frage nach ihrer Abhängigkeit von einander zu erörteren, hat — hier wenigstens — keinen Zweck. Das Demokritzitat des Columella hat schon Diels (Vorsokratiker 461, 3 und 462, 8) mit Recht unter die späteren Apokrypha eingereiht. Die Metrodorosstelle sucht Müller (fragm. Hist. Graec. III, 204) in der Schrift *περὶ ἱστορίας*. Sie könnte nach allem, was wir wissen, ebensogut in der *περὶ συνηθείας* gestanden haben; und wenn ich richtig vermuthe, dass die beiden Schriften ehemals als Gegenstücke die Unterabteilungen eines Werkes gebildet haben, so ist das letztere sogar viel wahrscheinlicher. Der Gegensatz der beiden Begriffe ist hinlänglich bekannt und schon von Aristoteles in seinen *περὶ τὰ ζῷα ἱστορίαι* I, 16 = 494 b 19 ff. klar ausgesprochen: *Τὰ μὲν οὖν μόρια τὰ πρὸς τὴν ἔξω ἐπιφάνειαν τοῦτον τέτακται τὸν τρόπον καί, καθάπερ ἐλέχθη, διωνόμασταί τε μάλιστα καὶ γνώριμα διὰ τὴν συνήθειάν ἐστιν, τὰ δ' ἐντὸς τοὐναντίον.* Auch das Sachliche kann hier nicht besprochen werden. In dem grossen Sammelsurium von Ploss-Bartels, ' Das Weib ', findet sich sonst Material genug über die Rolle, welche die *menses* im Volksaberglauben spielen, aber nichts, die hier behandelte Frage förderte. Darum sei hier auf die Note des alten Needham zu den Geoponica hingewiesen, der aus Antonius Mitzaldis *de secretis hortorum* lib. I zitiert: ' *huius modi praestigium referre puduisset, nisi multi experti fuissent scripsissetque doctissimus medicus Io. Langius in Noricorum terris observatum et approbatum fuisse* '.

Aus den Worten Martials geht deutlich genug hervor, dass der erwähnte Gebrauch etwas war, was zu seiner Zeit zum Hain der Anna Perenna gehörte; etwas, woran jeder dachte, wenn man des Hains erwähnte, was ihm eine gewisse Berühmtheit verschaffte. Das Verbum *gaudere* wird mit Vorliebe zur Bezeichnung von Dingen verwendet, auf die jemand stolz ist. Zahlreiche Stellen, wie *natis gaudeat illa tribus* oder *gaudent iocosae Cassio suo Gades* bei Martial selbst oder das allbekannte *Mantua Vergilio gaudet, Verona Catullo* beweisen es. Damit ist aber nicht ge-

sagt, dass, was zu Martials Zeit so war, auch von Alters her so gewesen sein muss. Und hier erhebt sich eine wichtige Frage, die wichtigste, die sich an die Martialstelle und ihre eben gegebene Erklärung knüpft. Hängt vielleicht dieser Gebrauch, die Lustratio des Obsthaines der Anna Perenna, mit dem Kult selbst seit alter Zeit zusammen? Erklärt sich vielleicht die Ausgelassenheit, die sich an diesem Tage kund gab, aus dem Seltsamen und zugleich Obscönen dieses Gebrauches? Wenn sich ein solcher Zusammenhang sicher nachweisen liesse, so wäre man in der Tat berechtigt, daraus weitere Schlüsse auf die bekanntlich noch immer in tiefes Dunkel gehüllte mythologische Figur der Anna Perenna zu ziehen. So verlockend dies wäre, so muss doch die Frage verneint werden.

Martial, der den Gebrauch kennt, spricht nur vom Haine und nicht vom Fest. Ovid, der den Verlauf des Festtages schildert, erwähnt den Gebrauch mit keinem Worte. Es ist übrigens nicht zu verkennen, dass die ganze Ovidstelle sich aus zwei scharf von einander getrennten Teilen zusammensetzt. In dem ersten (fasti III, 513-674) erzählt Ovid zunächst von dem lustigen Treiben im Haine (523-542), worauf er seine eigene Aetiologie folgen lässt (543-656), um anhangsweise noch einiger anderer Deutungen der Anna Perenna zu gedenken (657-674). Nun folgt, ganz äusserlich mit *nunc mihi superat - dicere* angeknüpft, die Erwähnung des Brauches der Mädchen, an diesem Tage obscöne Lieder zu singen und seine Erklärung durch das Geschichtchen vom gefoppten Mars (675-696). Unrichtig ist es, wenn Peter meint, dass « dieser Abschnitt angemessener hinter der Beschreibung des Festes v. 542 seine Stelle gefunden hätte »; Ovid sagt auch gar nicht, dass die obscönen Lieder beim Feste im Hain gesungen werden. Die beiden Angaben sind vielmehr ganz auseinander zu halten. Im ersten Teile berichtet der Dichter, dass die Pärchen (nicht durchwegs ' Liebespärchen ' im strengen Sinne des Wortes; vgl. 542 *senem potum pota trahebat anus*) im Haine singen *quicquid didicere theatris* (535) und um den Weinkrug tanzen: *ducunt posito duras cratere choreas* (537; Tänze im kräftigen trochäischen Rhythmus, im Gegensatze zu weichlich üppigen, wie z. B. dem jonischen). Von obscönen Liedern, von Spottgesängen ist hier gar nicht die Rede; die Leutchen singen eben die gerade beliebten Couplets. Ganz anders lautet die Schilderung des

zweiten Teiles. Die Mädchen tun sich an diesem Tage zusammen und singen herausfordernde Lieder: *coeunt certaque probra canunt* (676). Die Situation ist ganz deutlich gezeichnet. Wer Volkssitte kennt, der weiss, dass die Mädchen, wo sie sich in grösserer Zahl oder in Ueberzahl zusammenfinden und demgemäss gesichert fühlen, gegen die Burschen allerlei Trutzliedeln und Schnadahüpfeln loslassen, die häufig an Saftigkeit gar nichts zu wünschen übrig lassen. Unbefangene Deutung der Verse Ovid's lässt nur die Auffassung zu, dass diese Spottverse das Missgeschick des Mars bei seiner Werbung um Minerva und seine Täuschung durch die alte Anna Perenna zum Gegenstande oder doch zum Ausgangspunkte hatten: *Inde ioci veteres obscenaque dicta canuntur* (695); und ebenso, dass diese Lieder der Befriedigung über die Anführung des verliebten Gottes Ausdruck gaben: *iuvat hanc magno verba dedisse deo* (696). Es war eben ein Abenteuer, bei dem einmal der weibliche Teil besser abschnitt, im Gegensatze zu dem Lied des Demodokos, das die Männer gerne hören. Dass es von Ovid erfunden sein sollte, wie Wissowa annimmt, wird durch nichts bewiesen.

Auch in diesem zweiten Teile ist jenes Zauberbrauches gar nicht gedacht. Er wäre auch schlecht geeignet gewesen, für Mädchen die Veranlassung zu *obscena dicta* und *certa probra* ihrerseits abzugeben; weit eher hätte der männliche Teil, der den Mädchen die Antwort gewiss nicht schuldig geblieben ist, eine gute Veranlassung gehabt, dieselben damit zu necken. Der Gedanke vollends, dass die Zeremonie selbst bei dieser Gelegenheit öffentlich vorgenommen und bewitzelt wurde, ist ganz abzuweisen; solchen Zauberspuk treibt man eher bei Nacht und unter ehrfürchtiger, peinlicher Beobachtung aller Förmlichkeiten. Auch das *resoluto maesta capillo* bei Columella ist zu beachten.

Wie nun das Schweigen Ovids über einen so auffallenden Vorgang es höchst unwahrscheinlich macht, dass er zu seiner Zeit bestand und bekannt war, so spricht auch der Wortlaut bei Columella deutlich dagegen. Ganz ausdrücklich sagt er: *Dardanicae veniunt artes* (358) und bezeichnet damit den Gebrauch als einen fremdländischen, als ein äusserstes und letztes Mittel, das ihm eher als ein nothwendiges Uebel erscheint. Dort wo er in Prosa spricht, wo er sich sozusagen ' fachwissenschaftlich ' ausdrückt, zi-

tiert er keine römische Autorität, sondern einen Griechen; ebenso Plinius.

Der Gebrauch kann also kein altrömischer gewesen sein; ja er muss, wenn wir die Zeitverhältnisse berücksichtigen, offenbar erst nach Ovid, vielleicht sogar erst nach Columella und Plinius, also gar nicht lange vor der Abfassung der Verse Martials (88 n. Chr.) eingeführt worden sein, so dass an der Berühmtheit, auf die Martial durch jenes *gaudet* hinweist, eher die Neuheit als das ehrwürdige Alter des Gebrauches Schuld gewesen zu sein scheint. Ob endlich die seltsame Lustration eine förmliche offizielle Einsetzung erfahren oder sich so unter der Hand eingebürgert hat, wissen wir nicht; ebenso wenig, wie lang sie sich in Uebung erhielt. Vielleicht geriet sie schon sehr bald wieder in Vergessenheit. Die Kirchenväter, denen sie ein wirksames Beispiel von der Unsittlichkeit des antiken Kultes geboten hätte, sagen nichts davon (1).

Rom.

Heinrich Schenkl.

(1) [Was die Lage des Haines der Anna Perenna betrifft, so scheint es mir überzeugend, dass er ein augenfälliger Punkt für die Aussicht von der Villa des Iulius Martialis war (o. S. 212). Damit ist eine Lage innerhalb des jetzigen Stadtgebietes, etwa bei Via Vittoria, wie Assmann zu gunsten der unnötigen Aenderung *virgineo liquore* will, nicht zu vereinen. Wohl waren diese Gegenden noch im dritten Jhdt. *privatorum possessionibus et hortis et aedificiis occupata* (Hist. Aug. Gordian. c. 32), aber gerade bei dieser Verzettelung des Grundbesitzes hätte ein *pomiferum nemus*, das auf drei Kilometer Entfernung sichtbar gewesen wäre, doch eine Grösse nach Hektaren haben müssen: und für ein solches ist in der siebenten Region kein Platz. Aber man darf, wie mir scheint, die Angabe des Hemerologium Vaticanum *ad primum lapidem* hier ebenso wenig wie in ähnlichen Fällen so pressen, als habe die Kultstätte und der Hain genau am ersten Meilensteine gelegen. Genauer würde man gesagt haben: *inter lapides I et II*, wobei sich verstand, dass die Stelle dem *lapis I* näher lag. Für die Via Flaminia haben wir zwar keine Meilensteine aus der Nähe der Stadt (s. CIL. XI p. 995); aber die Gewissheit, dass der Ausgangspunkt der Strasse am Nordende des Kapitols lag, und die Angabe der Itinerarien, dass der Pons Mulvius *ad lapidem III* war, geben hinreichenden Anhalt. Die Mitte zwischen Piazza Venezia und Ponte Molle — mp. IS. — fällt etwa in die Gegend von Villa Poniatowski, wenig diesseits der Via dell'Arco Oscuro. Demnach wird der Hain der Anna Perenna auf der Höhe ein wenig stadtwärts, etwa bei der jetzigen Villa Strohl-Fern gelegen haben. Ch. H.].

DER IONISCHE TEMPEL AM PONTE ROTTO IN ROM

(S. Maria Egiziaca)

(mit Taf. VI-XII).

Die vorliegende Arbeit (1) befasst sich mit einem der kleinen Denkmäler römischer Baukunst, das noch ziemlich wohlerhalten, doch trotz mannigfacher Aufnahmen und Beschreibungen, die darüber veröffentlicht worden sind, nie genügend untersucht worden ist, so dass seine Stellung in der römischen Baugeschichte bis heute zweifelhaft blieb.

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts (2) wird unser kleiner Pseudoperipteros, die heutige Kirche S. Maria Egiziaca, Tempel der Fortuna virilis genannt: ein Name für den aus der alten Litteratur kein Zeugnis beizubringen ist (3). Nur so viel steht fest,

(1) Besonders erwähnen möchte ich an dieser Stelle die überaus gütige Unterstützung meiner Arbeit von seiten des Hrn. Prof. Chr. Hülsen, dem ich vielfache Litteraturangaben sowie die nötigen Empfehlungen zur Erlangung der Permessi verdanke. Auch für seine wohlwollende Durchsicht meines Manuscripts bin ich ihm sehr verbunden. Herrn Dr. R. Delbrück danke ich für seine Mitteilungen und Aufschlüsse über seine Studien am Tabularium und Pons Milvius ebenfalls bestens.

(2) Der erste welcher diesen Namen aufgebracht hat, ist Bartolomeo Marliani (Topogr. l. IV cap. 3. f. 76 ed. 1534, l. III c. p. 16 p. 57 ed. 1544); vorher hatte Flavius Blondus (*Roma instaurata*, l. II § 59 f. 18 ed. Venet. 1510) den Bau *templum Asyli*, Andreas Fulvius (*Antiquitates urbis* l. III f. 46′ ed. 1527) *aedes Pudicitiae Patriciae* getauft. Marlianis Benennung, obwohl nur auf irriger Deutung der Dionysstelle (s. A. 3) beruhend, behielt trotz Ligorios Widerspruch (*Paradossi*, 1553, p. 45), der nach dem Inschriftenfunde von 1551 (s. S. 221) das Gebäude mit grosser Sicherheit für die *'Basilica Gai et Luci Caesaris'* erklären wollte, für die Folgezeit die Oberhand.

(3) Dionys. Halic. IV. 27 sagt von Servius Tullius: *ναοὺς δύο κατασκευασάμενος Τύχης, τὸν μὲν ἐν ἀγορᾷ τῇ καλουμένῃ Βοαρίᾳ, τὸν δ' ἕτερον ἐπὶ ταῖς ἠιόσι τοῦ Τεβέριος, ἣν ἀνδρείαν προσηγόρευσεν, ὡς καὶ νῦν ὑπὸ Ῥωμαίων καλεῖται.* Mit dem zweiten Tempel 'am Tiberufer' ist die *aedes Fortis Fortunae* an der Via Portuensis rechts vom Tiber gemeint; Dionys hat falsch *Fortis* für ein Adjectivum gehalten, spätere Uebersetzer haben den Fehler durch Uebertragung von *ἀνδρεία-virilis* vergröbert.

dass am Forum boarium — so hiess der Platz an dem unser Bau liegt — zwei Tempel standen, welche zwei ihrem Wesen nach verwandten Göttinnen an demselben Tage (11. Juni) geweiht waren und stets zusammen erwähnt werden: die Tempel der Fortuna und der Mater Matuta (1). Vor den Tempeln errichtete L. Stertinius i. J. 196 v. Chr. zwei Bögen (*fornices*) mit vergoldeten Statuen darauf (Livius XXXIII, 27). Wir werden uns daher beide Tempel symmetrisch gestellt, und wohl auch baulich übereinstimmend denken. Dass jedoch unser Tempel einer von diesen beiden sei, ist bisher nur Vermutung. Auch ältere Ausgrabungen haben für die Geschichte des Baus nur eine Thatsache constatiert: nämlich dass im Jahre 2 v. Chr. den beiden Adoptivsöhnen des Augustus C. und L. Caesar Statuen vor dem Tempel, wahrscheinlich auf den Treppenwangen, gesetzt worden sind. Im Jahre 1551 fand man vor der Kirche zwei gleiche Travertinblöcke von 1,35 m. Höhe, 0,90 m. Breite, welche nach dem Wortlaut der alten Berichte mit dem Bauwerk in Verband gewesen zu sein scheinen (2). Doch lassen sich die angegebenen Breiten- und Höhenmaasse der Stücke nicht mit Maassen des Podiums in Zusammenhang bringen. Immerhin ist es möglich, dass beim scavo von 1551 die Tempeltreppe zerstört worden ist. Für den Namen unseres Baues jedoch erfahren wie aus diesen Notizen nichts.

Zur genauen Kenntnis des Bauwerks ist eine Untersuchung der technischen und formalen Einzelheiten notwendig. Der aus-

(1) Ueber Fortuna und Mater Matuta s. Wissowa Religion der Römer p. 207. Beides sind Frauengottheiten; die erstere will Wissowa mit Pudicitia identifizieren. Ganz verschieden von ihr ist die nur einmal (in den Kalendarien zum 1. April) erwähnte Fortuna Virilis, die mit der Pudicitia in einem gewissen Gegensatze gestanden zu haben scheint.

(2) Mart. Smetius inscr. 49, 4, 5 giebt an: *bases duae aequales ex Tiburtino altae palmos VI, latae IIII coronis suis spoliatae, repertae Romae a. 1551 ante aediculam S. Mariae Aegyptiacae*; in seinem Neapolitaner Ms. (p. 114) sagt derselbe: *a. 1551 e basi templi, quod quidam Forti Fortunae, alii vero Pudicitiae hactenus ascripserunt, divulsae.* Aldus Manutius (cod. Vat. 5253 f. 348) fügt hinzu: *horum (saxorum) alterum effossum a dextris, alterum a sinistris.*— Endlich erzählt Pyrrho Ligorio, *delle antichità di Roma*; *paradossi* (1553) p. 45: *essendosi cavato l'anno passato in questo luogo (S. Maria Egiziaca) s'è trovato per lettere che v'erano intagliate, che questa era la Basilica di Caio e di Lucio.* Vgl. C. I. L. VI, 897. 898, wo weitere Litteratur.

führlichen Baubeschreibung aber sei zuerst ein kurzer Bericht über die bisherigen wichtigsten Darstellungen und Veröffentlichungen des Denkmals vorangeschickt.

Bisherige Kenntnis des Tempels.

I. Alte Zeichnungen und Aufnahmen.

Aus der Zeit der Renaissance, in der die Künstler mit grossem Eifer die antiken Bauten studierten und zeichneten, sind mir folgende Berichte und Darstellungen bekannt geworden:

1. Zeichnungen in Florenz, Uffizien.

a) Antonio da Sangallo *il giovane* (1485-1546). N. 1166 Grundriss mit Maassen der Axweiten und der Türöffnung. Die Seitenansicht mit Pfeilerpodium ohne Einzelheiten. Zwischen den Wandsäulen ist ein Sockel mit Abschlussleiste, darüber 12 gleichgrosse Quaderschichten. Flüchtige Darstellung des Frieses: über den Säulen Stierschädel, über den Intervallmitten je ein Putto, und beiderseitig zwischen Stierschädel und Putto je ein Kandelaber, alle durch Laubgewinde verbunden. Einzelheiten und Profile nicht gezeichnet. Auf dem Giebel erheben sich Postamente von First- und Eckakroterien.

b) Salvestro Peruzzi, Sohn des Baldassarre (geb. 1500, lebte bis 1573). N. 664 u. 689 nur flüchtig gezeichnete Grundrisse ohne Einzelheiten.

c) Giovanni Antonio Dosio (1533-1609) N. 2027, 2028, 2029 *bis*; gibt sorgfältige Aufzeichnungen, meist wohl nicht vor dem Objekt selbst gemacht, obschon er dies genau beobachtet hat. 2027 und 2029 *bis* v. Grundriss mit wenig Maassen. Türweite auf 10 f. angegeben. 2027 r. u. 2028 geometrisch aufgezeichnete Vorderansicht mit Stufen eines Peripteraltempels. Im Fries über den Säulenaxen Stierschädel, in den Zwischenräumen je zwei Kandelaber und ein Putto (wie bei Sangallo). Ferner Basis, Kapitell- und Gesimseinzelheiten mit grosser Sorgfalt. Die Formen sind gegenüber der Wirklichkeit verfeinert. Am Architrav sind beide Fascien mit Perlschnüren geziert. Auf Blatt N. 2027 die Notiz: « *tutti gli intagli che sono in detto, sono coperti di stucco e fatti con bellissima grazia* ». N. 2029 *bis* enthält noch einmal ein

Gebälkdetail mit gross gezeichnetem Stierschädel und wulstigem Laubgewinde — den leeren Raum über dessen Rundung füllt eine Scheibe aus — ferner ein grosses schematisches Kapitelldetail ohne Einzelheiten.

In der Mappe: *Vedute degli antichi Edifizi di Roma, disegnati da Giovanni Antonio Dosio (dipoi incisi da Giovanni Battista de' Cavalieri l'anno* 1569) sind noch zwei malerische Ansichten 2506 v. u. 2530 r. Die eine giebt den Tempel restauriert und mit peripteralem Stufenbau (ohne Podium); die andere zeigt den damaligen Zustand mit vermauerter Vorhalle, aber ohne die Fenster an der Langseite. Der Bau steckt ganz im Schutt. Im Fries nur Stierschädel und Gewinde angegeben.

2. Zeichnungen in anderen Sammlungen.

a) Berlin, Kunstgewerbe-Museum, Sammlung Destailleur.

Grosses Blatt, von demselben unbekannten französischen Kunstler, der um 1550 namentlich die Kaiserthermen äusserst sorgfältig studiert hat (Jessen, Aus der Anomia, 1890, p. 114 ff.). Auf der r. Hälfte: Ansicht der westlichen Langseite; l. Details der Basen, Kapitell und Gebälk. Eine Photographie der l. Hälfte verdanke ich, durch Herrn Professor Hülsens Vermittelung, der Güte der Hrn. Prof. Loubier.

b) Wien, Hofbibliothek.

1) Unbekannter Franzose (XVI. Jhdt.): Kopie nach dem eben genannten Blatte des Anonymus Destailleur.

2) Unbekannter Italiäner (XVII. Jhdt.): Profil der Halbsäulenbasis und des Unterbaues — « *questo è il pidistallo di quello tenpieto dove ogi è la chiesa di Santa Maria Egitiacha* » etc.; Grundriss einer Säule und einer Halbsäule.

Ueber diese beiden Blätter vgl. H. Egger, Katalog der Wiener Handzeichnungen p. 46. 47 n. 152. 153, dem ich auch eine Photographie von n. 2 verdanke.

3) Unbekannter Italiäner (XVI Jhdt.): Grundriss mit wenigen Maassen: '*tempio di martte a ponte Sta. Maria, hopera ionica composta di stucho in Roma*'. [Auf demselben Blatte Grundriss eines Rundbaus: « *di la da Palestrina, tempio di mattoni arrotati* »; auf der Rückseite Grundrisse dreier anderen Rundbauten u. A. eines angeblichen « *Tempio di Apolline a Benevento* »].

3. Darstellungen in verschiedenen alten Architekturwerken.

a) Bartolomeo Marliani, *Urbis Romae Topographia, Romae* 1544 p. 57, giebt nur einen Grundriss, ohne die moderne Vermauerung der Vorhalle von den antiken Cellawänden zu unterscheiden. Sein Text ist lediglich topographischer Natur.

b) Stich im Speculum Romanae Magnificentiae, *N(icolaus) B(eatricet) f(ecit), Tomasius Barl(acchi)exc(udit)* MDL. Beischrift: « *Templum Fortunae Virilis ad ripas Tiberis in Foro Piscario, nunc Mariae Aegyptiacae sacratum, Romae* ». Vielleicht abhängig von der angeführten Zeichnung von A. da Sangallo. Es ist eine perspektivische, rekonstruierte Ansicht. Das Podium der Vorhalle erscheint ganz aufgelöst in Pfeiler, auf welchen die Säulen stehen; im Fries nur Stierschädel und Vasen gezeichnet. Oft nachgestochen, z. B. in Jac. Lauri *Splendor Antiquae Urbis* (1613); P. Schenk, *Roma aeterna* (Haag 1705) T. 64, u. A.

c) Sebastiano Serlio. Architettura l. IV. Venezia 1552 f. 38′ giebt eine schematische Ansicht des Kapitells bei Anlass seiner Auseinandersetzung von Vitruvs Regel (Vitruv. III 5, 5 f.)

d) Andrea Palladio (1518-1580), *I quattro libri dell'architettura* 1576. l. IV. S. 48 giebt auf 3 Tafeln 1) einen ergänzten Grundriss mit wenig Maassen (Türweite 9 1/4 f.), gänzlich falsche Profilzeichnung des Podiums, eine Türverdachung in Einzelheiten, deren Schönheit er besonders rühmt; 2) eine Vorderansicht mit hohen Akroterpostamenten und Figuren; im Fries über den Säulen Putti, dazwischen Stierschädel und Guirlanden, keine Kandelaber; dann Kapitelleinzelheiten; 3) eine Seitenansicht mit durchgeführtem Basisprofil als Sockel der Cellawand; schöne üppige Friszeichnung und genaue Kapitelluntersicht. Stucküberzug erwähnt.

Wenn diese alten Aufnahmen meist in der Angabe der Einzelheiten von bedeutender Genauigkeit sind, so dürfen doch weder die Grundrisse, noch die Aufrisse und Schnitte, also die Gesamtdarstellungen mit dem Maasstab archäologischer Gewissenhaftigkeit geprüft werden. Sie stellen vielmehr meist geniale Ergänzungen dar, die die tatsächliche Wirklichkeit wenig oder gar nicht berücksichtigen.

e) Ans Ende dieser Reihe stelle ich den französischen Architekten Ant. Desgodetz, welcher in Colberts Auftrage 1675-76 die Ruinen Roms genau untersuchte, und 1682 in Paris sein Werk « *Édifices antiques de Rome* » veröffentlichte. Pl. 38-41 ent-

halten eine Aufnahme unseres Tempels. Trotz seiner lauten Rügen über die Darstellungen älterer Architekten begegnen auch ihm verschiedene Fehler; doch bedeutet sein Werk für seine Zeit eine ganz bewunderungswürdige Leistung. Er ist der erste, der das Podiumprofil richtig zeichnet, und zwar auf Grund eigener Grabung (p. 98). Auch erkannte er richtig den Unterschied zwischen Stuck- und Steinformen, wenngleich er für seine Publication ein Normalkapitell zurechtzeichnet. Unrichtig sind nur die Mauermaasse im Grundriss und die Friesornamente. Er zeichnet Eichenkränze, steife Putti, Kandelaber und Stierschädel (1).

Aus den unzähligen römischen Veduten des 17. und beginnenden 18. Jhdts (2) lernen wir für das Bauliche unseres Monuments nichts. Den Erhaltungszustand zeigen am treusten die Vedute in Alò Giovannolis *Antichi vestigj di Roma* (circa 1616) Tav. 66, und (fast hundert Jahre später) Bonaventura van Overbeke *Reliquiae antiquae urbis Romae* (1709-1753) I Tf. 55. Danach war der Tempel bis über die Säulenbasen verschüttet und besonders an der Südseite durch Anbauten entstellt.

Eine beklagenswerte Beschädigung erlitt der Tempel im Jahre 1718, als Papst Clemens XI das Gebäude des armenischen Hospizes vergrössern liess: damals wurde ein Teil des Gebälks weggenommen, und der Travertin für die Fassade der nahen Basilika von S. Maria in Cosmedin, die gleichzeitig auf Veranlassung des Cardinals Hannibal Albani restauriert wurde, verwendet (3). — Den Zustand des Monuments (westliche Langseite) um 1750 zeigt eine Vedute G. Vasi's (*Magnificenze di Roma*, l. V, 1754, Tav. 94).

(1) Nach den Aufnahmen von Desgodetz hat G. Ant. Guattani in den *monumenti antichi inediti* (1789) T. III und seiner *Roma antica descritta ed illustrata* (1805) T. XXII eine Darstellung im kleinsten Maasstab nachgestochen. Im Fries zeichnet er bewegte Putti, Stierschädel, wesentlich abweichende Kandelaber und wulstige Laubgewinde. Guattani berichtet in den *Memorie enciclopediche Romane* (1816), p. 5 von der Absicht der Wiederherstellung des Tempels.

(2) Ein reichhaltiges Verzeichnis von solchen giebt F. Hermanin, *Catalogo delle incisioni con vedute romane nel Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Rom 1897. Hervorgehoben seien die entzückende kleine Radierung von Giovanni Mercati, *Alcune vedute dei luoghi dishabitati di Roma* (1629) und der Stich des Israel Silvestre (1621-1691).

(3) G. M. Crescimbeni, *Stato della Basilica di S. Maria in Cosmedin* (Roma 1719. 4) p. 41: *notisi che i trivertini adoperati (nella nuova fac-*

II. Neuere Aufnahmen und Bearbeitungen.

1. Mit Giovanni Battista Piranesi beginnt eine neue Aera in der Stellung zur Antike. In « Le antichità Romane » T. IV (1756) Tav. XXXXVIII-LII giebt er Ansichten und Einzelheiten unter Weglassung alles Modernen. Der Bau war nach seinen Angaben bis über die Säulenbasen verschüttet; aber die Podiumprofilierung ist richtig gezeichnet. Auf der Cellawand giebt Piranesi vielfache Reste der Stuckverkleidung mit der Quaderzeichnung an. Unrichtig ist der wirkliche Steinschnitt und unwahrscheinlich seine ganze Darstellung des (unzugänglichen) Unterbaus. Beide Räume, Vorhalle und Cella waren nach ihm überwölbt. Trefflich sind die Einzelheiten: er unterscheidet Steinform und Stucküberzug; freilich am Kapitell nicht, da ist auch die Herausdrehung der Voluten ein Irrtum. Von der Friesdekoration giebt er einen mageren Putto mit fadendünnen Laubgewinden; sonst nichts. In Piranesis Werk: *Della magnificenza ed architettura dei Romani* (1761) Tav. VI fig. II ist die stark idealisierte jonische Ordnung unseres Tempels besonders wiedergegeben.

2. Uggeri, *Journées pittoresques* vol. II (1800) pl. XII, veröffentlicht einen sehr genauen Grundriss des Tempels unter Angabe der modern ergänzten Teile. In seiner Collection: *Les trois ordres grecs d'après les monuments de Rome antique* (1803) vol. IV *ordre jonique* pls. XIV-XVII, sind gute Aufnahmen. Abgesehen von kleinen Fehlern ist im allgemeinen das Bild des dick mit Stuck überzogenen Bauwerks dargestellt. Im Fries aber stehen geflügelte Putti, welche feinteilige Laubgewinde mit flatternden Bändern tragen.

3. Eine durch ihre Trefflichkeit ausgezeichnete Darstellung des Tempels geben: Taylor und Cresy *The architectural antiquities of Rome* (*taken in 1817 to 1819*) ed. 1874 pl. XCVII-CI. Die malerische Ansicht des Tempels mit den Anbauten und dem Glockentürmchen zeigt, dass an der Nordfront von den Säulen

---

ciata della chiesa) *sono i medesimi che sono stati levati dal cornicione dell'antico Tempio etnico, poi intitolato a S. Maria Egiziaca, per potervi fabbricare l'appartamento* (*per comodo de' Vescovi Armeni*) Vgl. ebda. S. 82 über das Ospizio degli Armeni. — Noch Rid. Venuti, *Descrizione Topografica delle antichità di Roma* (Roma 1763) p. II c. 2, sagt: *le colonne del principal prospetto e quelle d'un lato non è gran tempo che vennero rovinate.*

nichts mehr zu sehen ist; von der westlichen Langseite ist nur das nördliche Stück (wie heute noch) besser konserviert. Der Grundriss (Taf. XCIX) mit ergänzter Treppe (aber wohl unrichtig), die Seitenansicht (Taf. C) mit Andeutungen des Steinschnitts. Die Einzelheiten unterscheiden am Architrav deutlich zwischen Stuck- und Steinformen; im Fries werden die Kränze, Zweige und Bänder annähernd richtig beobachtet, zum ersten Mal die üblichen Laubgewinde nicht schematisch dargestellt. Das Kapitell wird ohne die Stuckumhüllung gezeichnet.

4. Eine gute und grosse Ansicht der Vorder- und der rechten (westlichen) Langseite der Baus giebt L. Rossini, *Le antichità di Roma* (R. 1822) T. 51. Im Fries sind Stierschädel, Laubgewinde und Putti angedeutet.

5. In « *Aggiunte e correzioni all'opera sugli edifici antichi di Roma dell'Arch. Desgodetz* » von Valadier und Canina, 1843, wird von einer Ausgrabung beim Tempel berichtet, bei welcher hinter der Rückfront eine nach der Stadt sich wendende Strasse entdeckt wurde. T. 19 giebt eine kleine perspektivische Ansicht.

6. Die Aufnahmen in Canina's grossem Werk: *Edifizi di Roma antica*, 1848, vol. II, Tav. XLI und XLII, Text S. 86 lehren nach Uggeri nichts neues. Inkonsequent sind teils Stuck- teils Steinformen gezeichnet. Die ergänzten Plan- und Aufrisszeichnungen enthalten keine Maasse. Auf der Vedute des gegenwärtigen Zustands ist die bereits renovierte Vorderseite zu sehen.

7. Als « *Architecte pensionnaire de l'Académie de France à Rome* » machte Blondel zwischen 1878 und 1880 Aufnahmen an unserem Tempel, die soviel mir bekannt ist, nur in der *Collection Lampue* (N. 202-207) veröffentlicht sind. In vorzüglicher Darstellung sind Grundplan und Aufrisse unter Weglassung alles Modernen gegeben. Die Profillinie im Gebälkdetail zeigt eine etwas unsichere Trennung von Stucküberzug und Steinform. Zum erstenmal aber ist die Friesdekoration genauer nach dem Original dargestellt. Fraglich bleibt freilich, ob Blondel die steifen Putti, die sehr an Piranesi erinnern, wirklich noch gesehen hat. Der Mäander auf der Abschlussleiste des Architravs ist wohl Erfindung des Verfassers. Das ganze Gebälkdetail auf Blatt N. 206 giebt ein vorzügliches Bild der Architektur, wie sie durch die Ueberstuckierung der Steinformen entstanden ist.

8. Vortreffliche photographische Wiedergaben des jetzigen Zustandes findet man in Stracks Baudenkmälern des alten Rom, Berlin 1870 Taf. 14 und 23; gute Abbildungen blos des Kapitells in R. Delbrück die drei Tempel am Forum holitorium Taf. IV 1 u. in K. Ronczewski: Motive. Riga 1905. S. 37.

Die Zeichnungen und Berichte vermitteln bereits eine genaue Kenntnis unseres Tempels. Zu dem heutigen Erhaltungszustand geben sie die fast übereinstimmende Notiz, dass im Fries Putten die Laubgewinde trugen. Ferner überliefert Palladio Formen der Cellatürumrahmung. Nur von der Freitreppe vor der Nordfront weiss niemand etwas genaues zu berichten. Entweder ist sie gänzlich verschwunden (vielleicht bei der Ausgrabung 1551, s. o. S. 221) oder man hat nur nie nach ihren Resten gesucht.

Wenn ich nun trotz dieser Menge von Berichten es unternehme, den kleinen Bau am Forum boarium zu beschreiben, so geschieht dies einmal, um eine Reihe von Beobachtungen über Material und Technik, die uns heute beim archäologisch gewissenhaften Studium der alten Bauwerke nötig sind, in Bezug auf diesen Bau mitzuteilen, und zum andern möchte ich, angeregt durch die Beschreibung der drei Tempel am Forum holitorium (1) versuchen, den ionischen Pseudoperipteros zu den ihm nächst verwandten Bauten in Beziehung zu stellen, dann aus dem Vergleich aller Formen von Grundriss und Aufbau ein Datum seiner Entstehungszeit abzuleiten und zugleich sein Verhältnis zu den altitalisch - einheimischen wie zu den hellenistisch - kleinasiatischen Bauwerken festzustellen.

II. Baubeschreibung.

A. Lage des Tempels (Fig. 1).

Unser Tempel liegt am ehemaligen Forum boarium, am Rindermarkt des alten Rom (2). Der Platz wurde westlich durch den

(1) R. Delbrück, Die drei Tempel am Forum holitorium in Rom. Rom 1903.

(2) Nibby, *Roma nell'anno 1838, parte antica* II p. 666 ff.; Jordan, Topographie 1, 2. S. 470 ff.; Hülsen, *Il Foro boario e le sue adiacenze nell'antichità. Dissertazioni dell'Accademia Pontificia,* Ser. II vol. VI (1898) p. 231 ff.; O. Richter, Topographie[2] S. 165 f.

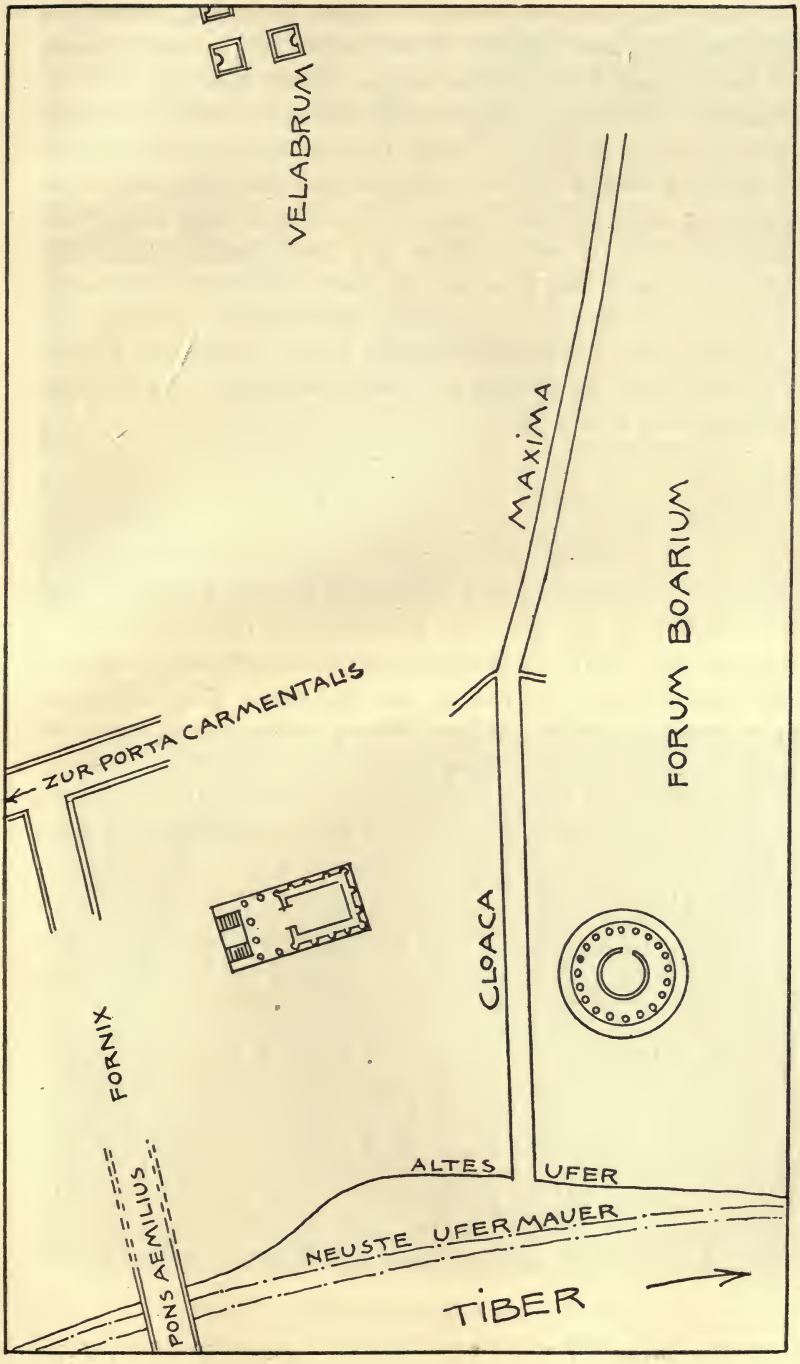


Fig. 1. Lageplan.

Tiber begrenzt, über den vom nördlichen Ende des Forums der Pons Aemilius nach der Regio Transtiberina (XIV) hinüberführte. Am Südende standen die Carceres des Circus Maximus und der Cerestempel. Die jetzt in die Kirche S. Maria in Cosmedin verbaute antike Säulenreihe wird der Statio Annonae zugeschrieben; die in der gleichen Kirche rückwärts eingeschlossenen Tuffmauern dem Tempel des Hercules Pompeianus (1). Der Eingang zum Forum boarium bildete im Osten in späterer Zeit der sogenannte Arcus Jani (Constantini). Auf dem Platz selbst standen der bronzene Stier aus Aegina, die Ara maxima, und dicht dabei der Rundtempel des Hercules Victor mit der Bildsäule dieses Gottes. Gegenüber erhoben sich die Tempel der Fortuna und der Mater Matuta, und vor ihnen die Bögen des L. Stertinius.

B. Erhaltungszustand.

Der Tempel stand einst frei. Auf das hohe Podium führte eine Freitreppe, die die ganze Breite der Nordfront umfasste. Das ist ersichtlich an der über die Nordwestecke vortretenden Wangenmauer (Taf. VIII). Die Mehrzahl der früheren Darsteller ergänzte diese Wangenmauer conaxial zu den Ecksäulen. Wie im übrigen die Treppe angeordnet war, ist nicht zu bestimmen. Es fehlen zuverlässige Angaben aus früheren Darstellungen, und Untersuchungen an Ort und Stelle. Wahrscheinlich waren für den Auf- und Abstieg am rechten und linken Ende verhältnismässig schmale Treppenläufe angelegt, zwischen welchen sich etwa auf halber Podiumhöhe ein Altar erhob (2).

Die Länge des Podiums ist also unbestimmt; sie mag etwa 26 m. gemessen haben. Die Breite beträgt 11, 13 m. Sichtbar

(1) Giovenale, *Annuario dell'Associazione artistica fra i cultori di architettura*, V, 1895; Hülsen, *Atti dell'Acc. Pontif* S. 271.

(2) Aehnliche Treppenanlagen mit Altar am Treppenaufgang: der Tempel des Zeus Meilichios in Pompei (Mau, Pompei S. 168); ebenda der Tempel der Fortuna Augusta (Mau a. a. O. S. 118). Am Forum Romanum: der Tempel des Divus Julius (Hülsen, *Forum Romanum*, 1905, S. 140), der Tempel des Antonin und der Faustina (Hülsen Mitth. 1902 S. 92) und wahrscheinlich auch der Castortempel. Vergl. auch das kleine naive Relief am Larenaltar im Hause des Caecilius Jucundus in Pompeji (Weichardt Pompeji S. 102).

Fig. 2. Nördliche Hälfte der Westseite.

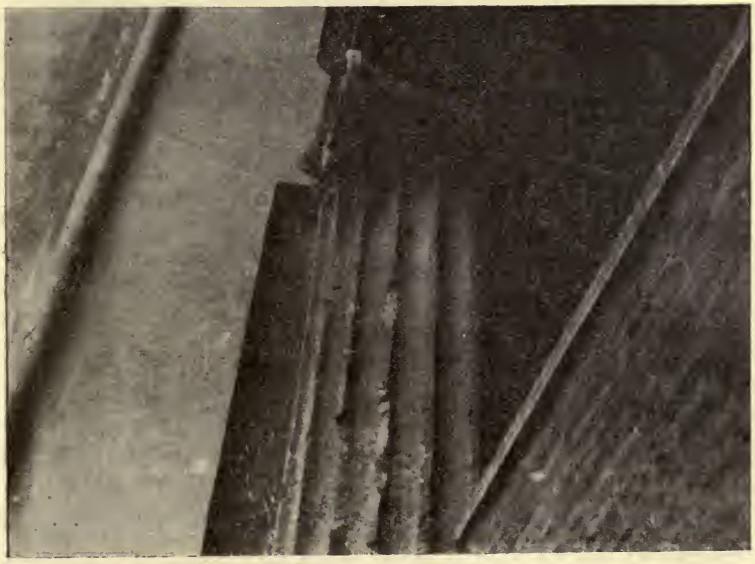


Fig. 3. Nordostecksäule (teilweise eingebaut).

vom Podium ist ausser der westlichen Langseite beinahe die ganze Südseite; verdeckt durch die Anbauten des ehemaligen armenischen Hospitals, die zur Kirche gehörigen Sakristeiräume und die Taufkapelle ist die ganze Ostseite des Baues, so dass jetzt der Tempel an diese ihn überragenden Bauten anzulehnen scheint (Taf. VI).

Fig. 4. Wandecksäule an der Westseite.

Vom Aufbau erhalten und sichtbar sind die Nord-, West- und Südseite sammt dem oberen Gesimsabschluss. In den oberen Sakristeiräumen der jetzigen Kirche sind von der Ostfront die Säulen der Vorhalle halbvermauert noch zu sehen und die Cellawand bis zum dritten Interkolumnium. Die sechste und siebente (Ecksäule) sind verbaut. Der Architrav liegt noch über den freistehenden und den Wand-Säulen; das Gebälk wird durch die Deckenkonstruktion des Sakristei-Anbaus verdeckt, ist aber wahrscheinlich überhaupt nicht mehr da, oder gänzlich abgeschlagen (s. o. S. 225).

Völlig fehlt jeder Anhaltspunkt für die antike Decken- und Dachkonstruktion, da das Gebäude innen gänzlich mit modernem

Stuck ausgekleidet ist (s. u. S. 240 A. 1) Ebenso wissen wir nichts über den antiken Fussboden, dessen Höhenlage aber etwa der des heutigen entsprochen haben muss (Taf. IX).

Fig. 5. Wandsäulen an der Ostseite (in der Sakristei).

Die ursprünglich offene Vorhalle ist durch Mauern zwischen den Säulen ganz geschlossen und mit zum Kirchenraum zugezogen worden (vergl. Taf. VII u. Fig. 2 u. 3).

In der Vorderwand der ehemaligen Cella befindet sich jetzt eine grosse Oeffnung, die von einem — wahrscheinlich antiken — Wandbogen überspannt ist. Alle übrigen in die Kirche hineingrei-

fenden Mauerkörper sind aus nicht antikem Ziegelmauerwerk. Auf Taf. VIII ist der Erhaltungszustand so gut als möglich dargestellt. Im einzelnen ist er folgender:

Nordseite: Säulenbasen modern vorgesetzt, auch die Stufen und Stylobatplatten, Schäfte mit rötlichem Mörtel neu aufgeputzt, Kapitelle ebenso. Das rechte Eckkapitell nur teilweise und unrichtig ergänzt (vergl. Fig. 2). Das ganze Gebälk ebenso neu aufgeputzt. Giebel im antiken Zustand erhalten, aber übermauert.

Westseite, erstes Interkolumnium: Stylobat modern ergänzt. Ecksäule: rechte Volute in der ersten Form ohne Blume im Volutenzentrum. An der zweiten Säule (von der Nordseite gerechnet, Ecksäule immer mitgezählt) unten die Steinform des Schaftes, oben die erste und zweite Stuckschicht, Kapitell in der zweiten Form gut erhalten (im Innern der Kirche stark zerstört). Darüber Architrav, Fries und Gesims sehr deutlich, ebenfalls in der zweiten Form (Fig. 6). Dritte Säule (Wandecksäule) hat unten modern vorgelegte Basis. Schaft wie bei der zweiten Säule. Diagonalvolute ganz abgebrochen, die andere stark verstümmelt (Fig. 4). An Säule 4-7 moderne Basisergänzungen. Schäfte teilweise geflickt. Kapitelle bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt. Architrav und Gesims darüber ohne Stucküberzug erhalten. Tuffquaderwand im 3.-6. Interkolumnium durch drei moderne Fenster durchbrochen. Stuckreste der Quaderimitation im 3. Interkolumnium.

Südseite: Basis der Ecksäule und der 2. Säule durch überputztes Ziegelmauerwerk ergänzt, ebenso der ganze Stylobat. An der Basis der dritten Säule modernes gegen das Lager gestelltes Travertinflickstück. Säulenschäfte und Wand fast ganz überputzt. Kapitell der zweiten Säule in der zweiten Form gut erhalten. Kapitell der dritten Säule ziemlich zerstört. Von der Wandecksäule ein Viertel sichtbar; das übrige eingebaut und sehr zerstört. Das horizontale Gebälk modern überstrichen und geflickt, Giebel im antiken Zustand, aber mit moderner Aufmauerung.

Ostseite: Südostecksäule zu drei Viertel eingebaut. Zweite Säule ebenso. Dritte bis siebente (vordere Ostfrontecksäule) im oberen Teil erhalten; unten abgeschlagen und überputzt, bezw. eingemauert. Kapitell der dritten Säule ganz zerschlagen. Am Schaft beide Stuckschichten sehr gut sichtbar. Kapitell der vierten Säule: rechte Volute in der ersten Form mit den umhüllenden Akanthusblättern gut erhalten. Schaft stark zertrümmert und wie die Wand mit Ziegel und Kalk geflickt (Fig. 5). Kapitell der fünften (Eck-) Säule: Diagonalvolute gut erhalten. Auf dem Rücken derselben in der ersten Form ein Akanthusblatt. Kapitell der sechsten (Vorhalle) Säule am besten erhalten (Tf. XII), rechts in der zweiten, links in der ersten Form. Schaft in der zweiten Form, nach innen gegen die Vorhalle ganz verstümmelt. Nordosteckkapitell: Diagonalvolute abgeschlagen, linke Volute in der ersten Form erhalten, mit deutlichem erstem Stücküberzug. Cellawand meist modern verputzt. Zwischen der 4. u. 5. Säule (von links gezählt) Reste der Quaderstuckierung.

Die modernen Ergänzungen und Erneuerungen sind 1830 gemacht worden. Der dazu verwendete rötliche Mörtel lässt sich leicht von dem antiken unterscheiden.

C. Beschreibung der Einzelformen.

Podium (Tf. X).

Auf einem roh bearbeiteten Sockelvorsprung steht das Fussglied des Podiums: eine niedrige Platte, darüber eine abgesetzte schlanke Sima, darauf wieder durch ein Plättchen abgetrennt ein umgekehrtes lesbisches Kyma. Die Fussgliedschicht ist als Binderschicht aufzufassen. Darauf stehen die glatten Verkleidungsplatten des Podiumkörpers. Das Abschlussgesims ist aus mehreren Formen zusammengesetzt. Zu unterst ein lesbisches Kyma mit Plättchen, dann ein glatter Zahnschnittstreif, darüber ein kleineres und ein grösseres Kyma und zuletzt eine weitausladende schwache Platte mit schwerem lesbischem Kyma und oberem Plattenrand. Um die ganze Ausladung zurückspringend liegt darüber als Abschluss des Podiums eine durchgehende Stufe, die mit dem Gesims zusammen aus einem Stein geschnitten ist (Tf. VIII). Die ganze Steinlage ist merkwürdigerweise eine Läuferschicht. Nur an der Ecke auf der Südseite ist ein kurzes Binderstück eingeschoben, dann folgen wieder Läufer. Konsequent folgt dann eine aus Bindern gefügte Stufe, die bereits zum Aufbau des Tempels gehört und als Stylobat zu bezeichnen ist.

Basen (Tf. X).

Die Basen der freistehenden und die der Wandsäulen ruhen auf diesem Stylobat. Nur an den vier Gebäudeecken sind sie mit dem Stylobat aus einem einzigen Travertinblock gebildet. Die Form der Basen ist die attische: eine kräftige Plinthe, starke Tori und dazwischen eine ziemlich gedrückte Kehle.

Säulen (Tf. XI und XII).

Die nach Norden gerichtete, einst offene Vorhalle ist in der Front viersäulig, und zwei Jochweiten tief. Die dritte Säule der Langseiten des Baues (von Norden gezählt) verwächst als Dreiviertelssäule mit der Cellawand, an welcher dann in gleichen Inter-

vallen der Rhythmus der Säulenstellung in weiteren 3 Halbsäulen wiederholt und endlich mit einer Dreiviertelssäule die hintere Ecklösung gebildet wird. Die Rückfront (Südseite) ist demnach durch zwei Dreiviertel-Ecksäulen und zwei Wand-Halbsäulen gegliedert.

Die Schäfte der meist freistehenden und der übrigen Säulen endigen oben und unten im Ablauf und Plättchen. Zwanzig ionische Kanneluren umgeben die freien Schäfte, vierzehn die Dreiviertelsäulen-, und elf die Halbsäulenschäfte. Sie sind oben und unten bis nahe an die Ablaufkante geführt und endigen rundbogig. Die Bearbeitung der Hohlflächen ist äusserst roh (s. u. S. 250), die der Stege sorgfältiger. Ein Stucküberzug hatte sie zu verdecken, und das für die Erscheinung der Säule fertige Bild abzugeben. Das Maass des unteren Durchmessers schwankt zwischen 0,445-0,465, das geringere bei den Halbsäulen, das stärkere bei den freistehenden; die Maasse sind aber wegen des schlechten Erhaltungszustandes und der modernen Renovationen nicht mehr ganz genau zu bestimmen. Der obere Durchmesser misst ca. 0,79-0,71 m. Die Säulenhöhe beträgt 8,22 m., die Verjüngung also ca. ein Achtel.

Ueber der ursprünglichen Stuckschicht befindet sich auf den Säulen noch ein zweiter späterer Ueberzug aus Kalkmörtel, der mit groben Marmorkörnern gemischt ist. Die ganze Säule wird dadurch un ca. 5-6 cm. verdickt, der Anschnitt der Kanäle an der Basis wird sehr stumpf, und das Verhältnis der Verjüngung auf etwa 1/10 verringert. Der Schaft verliert an Grazie und erhält mehr einen derbkräftigen Charakter.

Beim jonischen Kapitell der Säulen unterscheiden wir ebenfalls zwischen einer ursprünglichen Steinform mit dem gleichzeitigen Stucküberzug und einer späteren umgestalteten Stuckform. Der Abakus des Kapitells hat eine hohlkehlige Abschrägung der unteren Kante. Der Canalis ist niedrig und nur nach oben von einem flach vortretenden Saum begrenzt; nach unten stösst er an das stark vortretende Eierstabkyma an. Die Voluten rollen sich dreimal auf. Die Canalisfläche liegt in einer mit dem Architrav parallelen vertikalen Ebene; weder das Volutenzentrum noch die Volutengäge drehen sich hinter oder vor diese Ebene heraus (1).

(1) Im Gegensatz zu verschiedenen Aufnahmen aus früherer Zeit, z. B. Taylor und Cresy Taf. CI. vergl. Durm a. a. o. S. 381 Abb. 411.

Von den einzeln beobachteten Kapitellen (die fünf nördlichen der Ost- und das zweite und dritte von Norden an der Westseite) haben alle eine glatte Scheibe als Volutenzentrum; nur am Diagonalkapitell der nordwestlichen Wandecksäule (Fig. 4) fand ich eine vierteilige Blüte an dieser Stelle; da die übrigen Säulen der Vorhalle entweder zerstört oder gänzlich verdeckt sind, ist nicht zu bestimmen, ob nicht vielleicht alle Kapitelle daselbst so verzierte Volutenzentren besassen.

Das Kyma ist kräftig entwickelt, der Eierstab hat klassische Form. Die Zwickel werden durch äusserst flache vierblättrige Palmetten ausgefüllt. Unter dem Kyma folgt ein herunterhängender Rundstab. Die Polster treten weit vor; ein breites glattes Band umfasst sie in der Mitte. Daneben liegen auf den Flächen sehr weich modellierte Akanthusblätter, die keine Zeichnung der Blattrippen zeigen. Zwischen den Akanthusblättern erscheinen noch die Spitzen von einfachen Lanzettblättern. Die dem Beschauer immer unsichtbare obere Seite der Polster war nicht verziert. Ein Akanthusblatt gleichen Stils, dessen Blattspitze aufgebogen war, ist auch auf der einzigen noch erhalteuen Diagonalvolute der nordöstlichen Wandecksäule aufgelegt.

So die alte ursprüngliche Form, die nur mit einer leichten Stuckhaut überzogen war. Eine neue Gestalt erhielten die Kapitelle durch einen späteren Ueberzug mit einer bis zu 4 cm. starken Stuckschicht. Bisher wurde, wie wir oben sahen, niemals ein klarer Unterschied der beiden Gestaltungen des Kapitells festgehalten. Nur Delbrück (a. a. O. Tf. V, 1) zeichnet Stein- und Stuckform nebeneinander. Der Ueberzug verändert das Kapitell wesentlich. Der Abakus erhält ein richtig lesbisch profiliertes Kyma; der obere Canalisrand wird als Rundstab mit Plättchen ausgebildet, dem sich um die Voluten herum nach aussen noch ein begleitendes Rundstabprofil anschliesst. Er wird erheblich erhöht, so dass die Canalisfläche tief ausgehöhlt erscheint; im Zentrum wird die vierblättrige Blume eingesetzt. Die Zwickelpalmetten wölben sich stark vor und bekommen eine ganz neue Zeichnung; sie sind nur noch dreiteilig. Das Eierstabkyma wird nach oben erhöht und nach unten durch den neuen Ueberzug stärker vorgezogen, um an den ebenfalls verdickten Rundstab besser anzuschliessen. Plättchen und stumpfe Lysis bilden den Uebergang zum Schaft. Die seitlichen

Polster erhalten ebenfalls einen entsprechend starken Ueberzug; die ursprünglichen Akanthusblätter werden zugedeckt; neue, kräftig in Stuck modellierte aufgelegt, die durch Gurtbänder mit Randleisten und Schuppenmuster zusammengehalten werden. Die Ausbildung der Diagonalvolute der Eckkapitelle im zweiten Stadium ist nicht mehr anzugeben, da kein Originalstück mehr vorhanden ist. Die Eckvolute der Säule an der Nordwestecke ist modern und falsch ergänzt. Von der Ausbildung der Innenseite der Eckkapitelle ist nichts mehr zu sehen.

Cella.

Die Cellawände bestehen aus Tuffquadern (1). In die Westwand sind drei moderne Fenster, in die Ostwand eine Sakristeitüre eingeschnitten worden. Sonst sind sie noch intakt. In der Nordwand der Cella war einst die Eingangstüre (Taf. IX, 1). Die beiden jetzt kulissenartig vortretenden Wandteile sind durch einen hohen Bogen verbunden, von dem nur der Schlusstein sichtbar ist. Im übrigen sind die Mauerflächen durch modernen Putz verdeckt. Nur ungefähr vier Meter über dem jetzigen Kirchenfussboden ist beiderseitig der moderne Ueberzug beseitigt (Taf. IX, 5-7). An den inneren Mauerkanten beider Wandteile finden sich dort rohe Abschrägungen, die sich nach oben verbreitern; beide in gleicher Höhe ungefähr gleich gross. Wie weit sie sich nach unten fortsetzen, ist ohne Beseitigung des Mörtels nicht zu bestimmen. Rechts (von innen gesehen) ist in Schicht 8 ein 15 cm. grosses quadratisches tiefes Loch, an der gleichen Stelle links jedoch keines. Diese Einarbeitungen sind, wie die ganze Maueröffnung, antik. Aber erklären kann ich sie nicht. Hier stand der Türrahmen aus Stein, dessen Sturz jedenfalls bedeutend unter dem Architrav der Vorhalle lag und durch den grossen Bogen entlastet wurde. Auch die Cellawände waren anfänglich mit einen Stucküberzug sowohl innen als aussen verkleidet (Reste davon deutlich am ersten Mauerintervall der Ostwand, von Norden gezählt, und am gleichen der Westwand). Die Dicke desselben beträgt etwa 2 cm. Das Material ist feiner grauer Sand und Kalk. Bei der Umgestaltung des Baues erhielten

(1) Ueber den Mauerverband siehe unten S. 247.

auch die Wände einen Ueberzug aus den gleichen Materialien wie der an den Säulen. Darauf wurden flache Bossenquadern mit breiten Nuten und eingeritzten Fugen aufgetragen. Piranesi (1) sah noch grosse Reste davon; ebenso zeichnen die meisten früheren Darsteller diese Quadrierung. Zu erkennen und zu messen ist sie noch an der Ostwand.

Gesims.

Ueber den Säulen der Vorhalle besteht der Architrav aus einsteinigen bis zu 3,05 m. langen Balken aus Travertin. An den Ecken sind diese innen in Gehrung geschnitten. Die Gliederung ist beiderseitig, nach aussen und gegen die Vorhalle, gleich: drei übereinandergelegte, nach oben höher werdende Platten, die mit Kyma und Plättchen bekrönt werden (2). Dieses oberste Abschlussprofil ist ausserordentlich hoch an allen freitragenden Architraven und setzt dann plötzlich noch vor dem Uebergang zum Architrav über der Cellawand ca. 8 cm. ab (an der Westseite sichtbar, s. Tf. VIII). Ein zwingender Grund zu solcher Verschiedenheit ist nicht ersichtlich. Die Wandarchitrave sind als scheitrechte Bogen konstruiert (3). Zwischen den sehr ungleichen Widerlagerstücken aus Travertin über den Säulenkapitellen sind je 2 oder 3, ungleich grosse Tuffkeilquadern eingespannt. Die Eckverspannung ist nicht mehr ersichtlich (vergl. Tf. VIII).

Im Innern der Cella ist überhaupt keine Horizontalteilung, auch nicht in Architravhöhe, zu erkennen. Der moderne Putz verdeckt die Mauern bis unter den wahrscheinlich aus dem 18. Jahrhundert stammenden Dachstuhl (s. o. S. 232).

Aehnlich wie Säulen und Wände erlitt auch der Architrav eine Umgestaltung durch Putzummantelung (Taf. XI). Der Perlstab und das von Taylor und Cresy überlieferte (bei Durm Abb. 420 reproduzierte) Blattornament des Kymas sind in Marmorstuck aufgetragen, ebenso die veränderte Soffite der freien Architrave.

(1) A. a. O. Tav. L fig. 2.

(2) Durm a. a. o. Abb. 420. Die S. 385 zitierte Zurückneigung der vertikalen Flächen kann ich nicht bestätigen.

(3) Durm a. a. o. Abb. 243.; s. u. S. 249.

Ueber den Mauerarchitraven der Cellawände besteht der glatte Fries aus normalen Tuffquadern; nur das sichtbare Eckstück ist Travertin. Ueber den freien Architraven der Vorhalle hingegen sind die Quadern des Frieses durchaus Travertin und zur Entlastung ihrer Unterlage als scheitrechte Bögen gefügt. Sie sind einsteinig; ihre rauh gespitzte Rück-, d. i. Innenseite ist gegen oben etwas nach vorn geneigt, so dass die obere rohe und unregelmässig verlaufende Innenkante ca. 11 cm. vor der Architravflucht vorsteht. Man ist versucht, diese Vorkragungen für die Anfänger eines muldenförmigen Gewölbes (1) zu halten, wobei freilich sofort ein statisches Bedenken aufsteigt, denn ein solches Gewölbe übt einen starken Schub nach aussen auf seine Unterstüzung aus; in diesem Falle auf ein schlankes Gerüst von Säulen, das hier wohl kaum geeignet wäre, einen solchen aufzunehmen. Piranesi zeichnet (a. a. o. Tav. L) ebenfalls ein Gewölbe, und überdeckt auch die Cella mit einem solchen. Er hat aber sicherlich nicht mehr gesehen, als heute noch vorhanden ist, soweit man aus seinen Zeichnungen erkennen kann. Und in der Cella kragt überhaupt kein einziger Stein aus der Wand vor. Es ist wahrscheinlich, dass die Vorkragung zur Vergrösserung des Balkenauflagers angeordnet wurde; denn hinter den Gesimssteinen, die doch tief einbinden müssen, war nur sehr wenig Platz zum Auflegen eines leichten Balkengerüstes, das verschalt und dann mit Stuckdekoration, die ringsum an den Architrav anschloss, verziert zu denken ist.

Auch der Fries trug über seiner ziemlich rauhen Oberfläche eine ursprüngliche Stuckschichte, die jedoch nur da noch sicher zu erkennen ist, wo die zweite spätere darüber erhalten ist. Ob die erste eine Stuckverzierung trug, konnte ich nicht ermitteln. Die zweite aber besitzt an der Westseite (s. o. S. 234) eine solche. Was jedoch davon übrig blieb, ist wenig genug (Abb. 6; Tf. XI): zwei Laub-

(1) Vergl. Tf. IX. Antike Muldengewölbe aus *opus caementicium* im Tabularium, 78 v. Chr.; dorischer Tempel bei S. Nicola in Carcere, s. o. S. 173 Fig. 2. Auf der oben S. 223 genanten Zeichnung in der Wiener Hofbibliothek nr. 3 sind in der Cella Kreuzgewölbe angedeutet; ob die Angabe auf wirklicher Beobachtung beruht, bleibt fraglich. Immerhin könnten solche Gewölbe auf den in die Cella (s. Taf. VII) eingebauten modernen Pfeilenvorlagen, die für die heutige Deckenkonstruktion gar keine Bedeutung haben, aufgelegt gewesen sein. Antik war eine solche Gewölbeanordung also nicht.

gewinde, die von einem Kandelaber ausgehen, und links ein fast noch ganz erhaltener Stierschädel. Weiter rechts davon in der Mitte des zweiten Interkolumniums noch ein Teil eines Stierschädels, und im dritten Interkolumnium der Oberteil eines Kandelabers. Mehr nicht! Auch diese Reste sind sehr brüchig und werden bald herun-

Fig. 6. Stuckiertes Friesornament an der Westfront.

terfallen. Frühere Beobachter haben noch mehr gesehen; denn fast alle zeichnen über den Säulenaxen noch stehende Figürchen, welche die Laubgewinde tragen. Freilich sind die Darstellungen sehr verschieden: Desgodetz, Piranesi, Uggeri, Canina und Blondel geben sie in steifer strenger Stellung mit symmetrisch erhobenen Armen und geschlossenen Beinen; andere aber, Palladio, Serlio, Taylor und Cresy zeichnen lebendig bewegte Formen. Es ist nach dem Erhaltungszustand von heute nicht mehr auszumachen, wer besser beobachtet hat. Wahrscheinlich sind diese (auf Tf. XI nach den früheren Darstellungen frei ergänzten) Putti nicht ganz so steif

gewesen, wie sie besonders Canina abbildet; im übrigen mögen die strengen Formen, die Desgodetz und Piranesi geben, zu bevorzugen sein. Am besser erhaltenen Stierschädel fehlen die Hörner und ihr Ansatz, sonst ist die Umrisslinie ganz sicher zu bestimmen, das plastische Detail freilich kaum mehr. Neben dem Schädel flatterten buntbewegte Bänder, das sieht man (Fig. 6) noch an den vom dunkleren Grund sich abhebenden helleren Streifen. Die Laubgewinde sind vielfach recht flüchtig betrachtet und falsch abgebildet worden. Am meisten weichen von der Wirklichkeit ab: Dosio, Palladio, Desgodetz, Piranesi, näher stehen Taylor-Cresy und Canina, richtig hat Blondel (Coll. Lampuë Bl. 206) beobachtet. Die Laubgewinde sind nicht geflochtene Kränze, sondern lose gebundene Blätter, zwischen denen vielleicht Beeren gesteckt haben. Der Stuckauftrag ist sehr schwach, die Blätter waren einzeln auf und neben einem wulstigen Kranz aufgesetzt, sind aber nun abgefallen. Man sieht ihre Form nur noch durch die hellere Tönung des Grundes. Wenig deutlich erkennbar sind die Spuren der kleinen Zweige, die ober- und unterhalb der Gewinde vorhanden waren. Blondel zeichnet sie unabhängig von den Guirlanden; ich glaube deutlich erkannt zu haben, dass sie, an dünnen Stielen herauswachsend, mit den grösseren Kränzen zusammenhingen. Das ist nicht nur nach dem Befund wahrscheinlicher, sondern auch organischer. Die Kranzenden werden abwechselnd von den Putten getragen und abwechselnd an den Stierschädeln aufgebunden. Jedesmal füllen flatternde Bänder den Raum gut aus. Gegen die Kandelaber laufen die Kranzgewinde ohne organischen Zusammenhang an. Die Kandelaber selbst sind ziemlich roh; drei scheibenartige Füsse tragen den Unterteil des Leuchters. Der Schaft ist durch ein doppeltes Blattbüschel verziert, vom dem sich ebenfalls flatternde Bänder loslösen. Der Lichtträger ist mit einem gelappten Rand versehen. Die Ornamentausteilung richtete sich nach den Säulenaxen. Ueber jeder Säule stand ein Putto, über jedem Interkolumniummittel war ein Stierschädel aufgehängt; zwischen diesen aber stand jeweils ein Kandelaber und die Laubgewinde bildeten von Figur zu Figur eine weiche Verbindung. Die ganze Dekoration ist im Vergleich zu den übrigen plastischen Formen das Gebäudes zart. Sicherlich war sie einst durch Bemalung wirkungsvoller gemacht worden.

Vom Hauptgesims ist das Stück unmittelbar über dem eben beschriebenen noch gut erhaltenen Friesornament am geeignetsten zur Untersuchung, denn sonst sind fast alle Teile durch modernen Putz verdeckt und verschmiert. Tf. XI zeigt uns das ursprüngliche Steinprofil, und das durch die spätere Ueberstuckierung umgestaltete. Man sieht, dass die ganzen Verhältnisse des Gesimses durch diese spätere Ueberkleidung wesentlich verändert worden sind. Das Verhältnis der Frieshöhe zu der des Gesimses wurde von 3 : 4 auf 2 ½ : 4 erniedrigt, der Architrav ausserdem wenig erhöht. Die Steinformen des Gesimses sind einfach: Kyma mit Plättchen, darüber eine Zahnschnittleiste, darüber dann eine kleinere Platte und ein jonisches Kyma. Die Hängeplatte wird durch ein lesbisches Kyma bekrönt. Bei der späteren Umgestaltung wird das Kyma über dem Fries verziert mit grossem breitlappigem Blattstab; darüber folgt dann ein Zahnschnitt, mit breiten Zähnen und schmalen Zwischenräumen, der ganz in Stuck aufgetragen und mit der darunter befindlichen Steinform verquickt ist. Die Zwischenräume sind dadurch flach statt tief geworden. Ueber dem Zahnschnitt folgt ein skulpiertes Eierstabkyma, das in einer ca. 7-8 cm. starken Stuckschicht aufgelegt ist. Dadurch wird die Unterschneidung der Corona geringer als in der Steinform; das Ganze sieht also stumpfer aus. Die Untersicht der Corona und die Vorderseite waren glatt verputzt. Darüber folgte, wahrscheinlich ähnlich gebildet wie im Stein, das oberste Kyma, von dessen antikem Stucküberzug jedoch nichts mehr erhalten ist.

Eine ungemein schwere und massige Sima bekrönt das Gesims. Sie ist auf der Westseite ganz erhalten und besteht aus vielen kurzen, jedenfalls tief einbindenden Travertinstücken. Löwenköpfe in Abständen von ca. 1,25 m. — ohne Rücksicht auf die Axenteilung des Gebäudes durch die Säulen — sind daran als Zierrat angebracht. Das Relief derselben ist ursprünglich zart gezeichnet, doch jetzt fast ganz durch Verwitterung verwischt. Eine reiche flache Mähne legt sich kranzartig um die Köpfe. Auch hier veränderte die spätere Ueberstuckierung die frühere Bildung. Die Simafläche wurde mit einer grossen breitlappigen Blattverzierung überzogen, welche dicht an die Löwenköpfe, die Mähnen verdeckend, anschloss gut zu sehen am 6. und 7. Kopf der Westseite, von Norden gezählt). Wahrscheinlich waren dann auch

die Köpfe selbst durch Stuck vergröbert und vergrössert (Tf. XI). Wie die Sima im übrigen beschaffen war, konnte leider nicht ermittelt werden, da das moderne Dach sonst hätte aufgebrochen werden müssen. Die Akroteraufsätze, die Palladio zeichnet (s. o. S. 224) sind selbstverständlich nur Gebild seiner Phantasie, denn ausser ihm und Sangallo hat kein gleichzeitiger Beobachter solche notiert (1).

Endlich noch die Giebel der Schmalseiten. Die Tympana sind aus Travertinquadern in zwei Schichten aufgemauert. Mit flacher Neigung, 1:2 1/2 liegen darauf die schweren Gesimsblöcke, die die ganze Horizontalgesimsgliederung wiederholen. Der Nordgiebel ist bemerkenswert dadurch, dass der Zahnschnitt und das darüberliegende Eierstabkyma nicht in Stuck, sondern in Stein gebildet wird, während am Südgiebel nur die einfachere « Steinform » wie am Hauptgesims ausgebildet ist. Da wir durchaus am ganzen Bau einfachste Gesimsprofilierungen, und gar keine skulpierten Glieder gefunden haben, werden wir wohl richtig annehmen, dass die Verzierung der Nordgiebelprofile eine nachträgliche sei, also wohl jener Veränderung angehöre, die wir bisher an allen Formen des Aufbaues feststellen konnten. Auch die Formbildung spricht für diese Annahme (s. u.). An beiden Giebeln ist die Corona und ihre ganze Untersicht völlig und bis in die Ecken hinein herausgeschlagen; allerdings sehr roh. Es hat aber dennoch den Anschein, als ob darin eine bestimmte Absicht liege. Man könnte dann annehmen, dass man bei der Bauveränderung das Gebälk, das durch den Ueberzug noch schwerer gewirkt hätte, leichter gestalten wollte. Von einem Stucküberzug, der diese Abarbeitung bedeckt hätte, konnte ich jedoch nichts mehr beobachten (2).

D. Technische Eigenschaften.

Material: An dem relativ kleinen Bauwerk sind zweierlei Steinmaterialien verwendet, jedoch nicht regellos verteilt, sondern nach bestimmten Absichten angeordnet.

(1) Vgl. Palladios Zeichnung des dorischen Tempels bei S. Nicola in Carcere, o. S. 175 Fig. 3.

(2) Die Beobachtung war nur von den Fenstern des angebauten Hospitals aus möglich, da es nicht gelang, mit den schwachen Leitergerüsten zu Messungen an die Profile des Giebels heranzukommen.

Travertin ist verwendet für alle Bauteile, welche statisch wichtig sind, also für die Säulen, die freien Architrave und die Platten des Hauptgesimses; ferner für alle jene Bauglieder, die der Witterung sehr ausgesetzt sind, wie die Basen der Säulen, das Podiumgesims und die Sima; dann für solche Teile, die vom Verkehr berührt werden: also die Treppenstufen und die Podiumverkleidung; endlich für alle feiner skulpierten Teile, also auch für die Kapitelle der Wandsäulen (1).

Tuff, grünlicher und bräunlicher, wurde für alle geschützten Wandteile und die in die Wände einbindenden Halbsäulen verwendet. Eine so zweckmässige Materialverteilung setzt eine grosse praktische Bauerfahrung voraus, nicht nur die Kenntnis der Leistungsfähigkeit des verwendeten Steins selbst, sondern auch bestimmteste Vorstellungen von den in einem Bau auftretenden Bewegungs- und Druckkräften. Der Erbauer arbeitet mit den geringsten Mitteln und muss, wo er kann und wo es zulässig ist, das geringere Material anwenden. Die Bauten der caesarisch-augustischen Epoche (Marcellustheater, Basilica Julia, Basilica Aemilia) verwenden den geringen Tuff nicht mehr, oder dann nur als Kernmauerwerk hinter Verkleidungen aus hartem Stein. Dieselbe gemischte Bauweise wie hier zeigen der 110 v. Chr. erbaute Pons Milvius, der Pons Aemilius (Ponte rotto) und besonders das Tabularium; dort bestehen die Pfeiler der grossen Arkadenarchitektur aus Travertin; die Halbsäulen, die nur davorgestellt sind und statisch keine Bedeutung haben, aus dem grünlichen Peperin. Marmor wird erst bei den Bauten der caesarischen Zeit beliebt und dann in der Kaiserzeit für den Monumentalbau fast ausschliesslich als Verkleidungsmaterial und für Säulen gebraucht.

Steinformat. Auffallend ist die Verschiedenheit der Steingrössen. Bei streng konzipierten Bauformen ist die Konkordanz der Stoss- und Lagerfugen doch sehr naheliegend. Griechische Baumeister erstrebten sie, und wandten sie dann Jahrhunderte lang an. Der durchaus praktische Römer legt mehr Wert auf eine zweckmässige Ausnützung seines Steinmaterials, als auf ein idea-

(1) Auf Taf. VIII sind die Mauerquadern von Travertin durch Punktierung ausgezeichnet. Ueber die Verwendung des Travertins als Baumaterial siehe Hülsens Ausführungen oben S. 187 f.

leres Einheitsformat der Baublöcke. Travertin ist für ein solches ungeeignet; er bricht schwer, ist vielfach muschelig und löcherig (1). Es ist also unzweckmässig und darum teuer, eine einheitliche Steingrösse anzuwenden; man würde viele kleinere gute Blöcke nicht brauchen können, und wäre andrerseits gezwungen, andere grössere zu zerteilen, wobei unbrauchbare Abfälle übrig blieben. Aus diesem Grund nützte man jeden einmal gebrochenen guten Block möglichst aus. Dieselbe Ausnützung finden wir viel später bei der sorgfältigsten Arbeitsweise auch unter ähnlichen Materialverhältnissen an deutschen Domen. Es haben daher Blöcke von gleicher Funktion im Baukörper ungleiche Abmessungen. An unserem Bau schwanken z. B. die Maasse der Podiumgesimsplatten zwischen 1,20 bis 2,57 m, oder die der Verkleidungsstücke des Podiumkörpers zwischen 0,68-1,69 m. Die Wandquadern wechseln in Längen von 0,70-1,30 m. Aehnlich wechselnd sind die Bogeneinfassungssteine aus Travertin an den aus Tuffquadern hergestellten Gewölben des Ponte Molle. Auch die späteren Travertinbauten, wie z. B. das Colosseum zeigen von Bogen zu Bogen wechselnden Fugenschnitt. Anders beim Tuffstein: wir sahen, dass er vorzüglich für geschützte Bauteile, besonders für Wand- und Bogenleibungsquadern verwendet wurde. Für solche Konstruktionsteile ist ein Einheitsformat erwünscht, und dieses ermöglicht der Tuff; er ist dem Einheitsformat günstig, weil er leicht bricht, leicht zu bearbeiten und homogener Natur ist. Es lassen sich also schon im Bruch gleiche Abmessungen herstellen. Wir finden demnach bei allen Tuffmauern schon von frühester Zeit an ein bewusst angewandtes gleiches Steinformat (2). Wo Abweichungen vorkommen, geschieht dies in Rücksicht auf ein anstossendes Travertinstück, das man ganz ausnützen wollte; man nahm lieber den Tuffstein ab. Solche Abweichungen sind recht deutlich an den Bögen des Ponte Molle zu sehen; an unserem Bau richtet sich die unterste Tuffquaderschicht der Wand nach der Basishöhe der Säulen, die oberste nach der Kapitellhöhe. An den

(1) Gottgetreu, Baumaterialien, I, S. 98 f.

(2) Einheitliches Format annähernd am Unterbau des capitolinischen Jupitertempels (vgl. Durm Baustile II, 2; Baukunst der Etrusker u. Römer, S. 26; Delbrück, Apollotempel a. d. Marsfeld S. 13), am Kern des älteren Castortempels (484), an der Stützmauer des alten « Agger ».

Eckverzahnungen aus Travertin sind vielfach kleinere Tuffstücke eingepasst.

Der Mauerverband wird an den beiden Langseiten durch gekreuzte Schichten bewirkt; aber genau senkrecht stehen weder die Stossfugen der Binder- noch die der Läuferschichten übereinander. Das kommt einerseits von den beträchtlichen Ungenauigkeiten in den Quaderabmessungen, andrerseits von den ungleichen Travertineckstеinen, an die man das normale Quaderwerk anschloss, wodurch Verschiebungen der Vertikalfugen entstehen

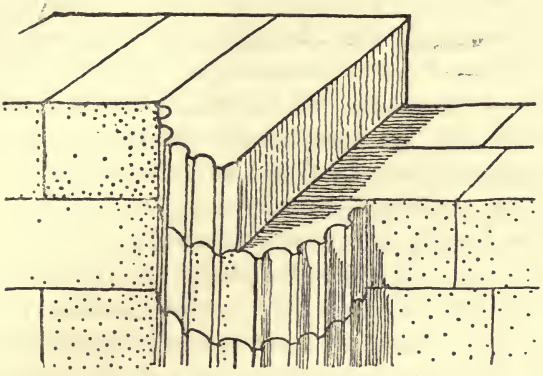


Fig. 7. Mauerverband der Cellawände.

mussten. Die Abmessungen der Quadern entsprechen einem Normalmass von 2 Fuss Höhe, 2 Fuss Breite und 4 Fuss Länge. In die Cellalängswände sind die Halbsäulen folgerichtig eingebunden. Je zwei benachbarte, zu Viertelstrommeln abgerundete Quadern bilden in den Binderschichten den Halbsäulenkörper; in den Läuferschichten ist eine Halbsäulentrommel vor die glatt durchlaufenden Wandsteine gestellt. Es fällt also in jeder zweiten Schicht eine Stossfuge in die Säulenmitte. Ein solcher Steinschnitt vereinigt den Vorzug guten Verbandes und sparsamer Materialverwendung (Fig. 7).

Von den 14 Wandschichten ist die dreizehnte im Gegensatz zu allen übrigen durchgehends aus Travertin hergestellt. Auf ihr ruhen die Halbsäulenkapitelle aus Travertin, welche ihrerseits den Architrav aufnehmen. Die Absicht dieser Anordnung erscheint uns

klar, wenn wir vermuten, dass sie aus statischen Gründen zu erklären ist. Man schuf dadurch eine durchgehende Basis für die Last des Gebälks, die sich, von den Kapitellen übertragen, auf die ganze Cellawand gleichmässig verteilen konnte (1). Die Schmalwände sind einsteinig. Die Südwand besteht aus zwar gleich hohen, aber ungleich langen, ohne Wahl und Regel nebeneinander geschichteten Quadern. Die nördliche Cellawand, welche die Tür enthielt, ist ganz modern verputzt. Wo die Putzdecke fehlt, ist zu ersehen, dass die Mauer meist aus schmalen, quer zur Mauerflucht gelegten Stücken besteht. Auch eine zweisteinige Schicht ist dazwischen (Tf. IX).

Das System gekreuzter Schichten ist in Rom schon früh angewendet worden. So am Mauerkern des älteren Castorentempels (484 geweiht) und am Unterbau des kapitolinischen Jupitertempels. Dort wechseln aber die Längenmaasse der Quadern noch vielfach. Für zweisteinige Wände kam man auf ein bewusstes Verhältnis von Steinlänge zu Steinbreite. So entsteht ein Mauerwerk von Quadern, die doppelt so lang als breit sind, bei denen aber die Schichtenhöhe noch in keiner Beziehung zu den anderen Steinabmessungen steht (2). Endlich aber wurden Quadern von quadratischem Querschnitt angewandt, die ebenfalls doppelt so breit als lang sind und die nun beliebig entweder als Läufer oder als Binder in jeder Schicht verlegt werden konnten und keinerlei Differenzierung ihrer Lager- oder Stossfugenflächen mehr erhielten. Solches Normalquaderwerk hommt in Rom bereits an der « servianischen » Mauer vor, die nach Richter (3) mit dem Könige Servius Tullius nichts zu tun hat, sondern weit jünger sein muss (4). Ebensolche Quadertechnik finden wir am Tabularium, an den Fun-

(1) Nicht ganz ausgeschlossen wäre auch die Begründung dieser Anordnung durch die Annahme, dass diese Travertinschicht einem Gewölbe über der Cella als Auflager gedient hätte. Darüber wäre aber nur durch Beseitigung des jetzigen Wandputzes etwas Bestimmtes zu erfahren.

(2) Terrassenmauern am Tempel der Aphaia von Aegina: Heiligtum d. Aphaia. Bd. I, S. 88.

(3) Topographie a. a. o. S. 41 ff. T. 5.

(4) Hülsen setzt sie in die Zeit zwischen der Gallierkatastrophe (364 a. u., 390 v. Chr.) und den Samniterkriegen. Nach Livius VII, 20 wurde 402 a. u., 352 v. Chr. *reliquum anni muris turribusque reficiendis consumptum.* In diese Zeit passt der Mauerbau vortrefflich.

damenten des Rundtempels am Forum boarium, und weiterhin an der Abschlussmauer des Augustus-Forums (Arco dei Pantani) (1).

Die Architrave über den freistehenden Säulen der Vorhalle sind einsteinig und aus Travertin. Die Fuge über den Ecksäulen erscheint von innen her auf Gehrung geschnitten. Von aussen ist sie durch Putz verdeckt. Ueber den Halbsäulen den Wänden entlang waren grosse Steinbalken unnötig; man konnte den Architrav aus mehreren Stücken zusammenfügen und musste nur Vorsorge treffen, dass diese, bei der starken Ausladung vor der Wandflucht, nicht nach vorne umkippten. Man legte demgemäss über die Kapitelle in der Art von Sattelhölzern Travertinstücke, schrägte diese beiderseitig als Widerlager ab, und spannte so von Säule zu Säule mit 2 oder 3 Keilsteinen aus Tuff scheitrechte Bögen (Tf. IX). Starker Horizontalschub war ausgeschlossen, da die Architravkeilsteine gut in die Mauer einbinden. Scheitrechte Bögen sind im ersten vorchristlichen Jahrhundert bereits datiert am Tabularium, wo sie nicht nur am Aussen-, sondern auch im Innenbau wiederholt vorkommen. Ebenso sind scheitrechte Bögen von Noack an zwei Toren von Perugia und am Theater von Ferento (2) nachgewiesen worden. Wenn diese vorrömisch sind, so ist die Erfindung dieser Konstruktion den Etruskern anzurechnen. In Rom ist sie vielfach angewandt worden (Colosseum, Severus-Bogen, Janusbogen u. a.).

Den Fries bilden über diesen so gefügten Architraven kleinere Tuffquadern. Ueber den Travertinbalken der Vorhalle jedoch sind zur Entlastung ebenfalls scheitrechte Bögen konstruiert; das ist im Innern der Kirche deutlich sichtbar. Dort ragen die einzelnen Quadern, rauh gespitzt, aus der Wand heraus.

Eisenklammern sind an den Orthostaten des Podiums sichtbar. Ihre Länge beträgt 22 cm. d. i. genau einen römischen Palm. Wie weit zum Aufbau sonst Klammern und Dübel verwendet wurden, entzieht sich unserer Betrachtung.

(1) Abb. 201 bei Durm a. a. O.

(2) Noack in diesen Mitt. XII, 171 f. Daselbst werden auch die Porta Marzia und der Arco di Augusto mit den Resten der Torre S. Giacomo und bei Madonna della Luce ins vierte vorchristliche Jahrhundert hinein datiert. Vgl. dagegen Durm a. a. O. S. 35 ff. u. Abb. 234.

Fugendichtung mit Kalk lässt sich an der Tuffquadermauer mehrfach beobachten; nicht aber an den Travertinteilen des Podiums. Die Fugen selbst sind durchweg sehr fein, kaum mehr als $^1/_2$-1 mm. In Pompei ist Fugendichtung mit Kalk mehrfach nachzuweisen.

Steinbearbeitung. An den Travertinteilen sind ebene Flächen mit dem Zahneisen ziemlich roh geglättet, unter dessen Spuren erkennt man noch Schläge des Spitzhammers. Die letzte Abrichtung der Verkleidungsplatten am Podium wurde nach dem Versetzen der Steine vorgenommen (1). Mit dem Meissel sind alle profilierten Teile, die Bildhauerarbeit und die Stege der Säulen behandelt. Nur gespitzt aber sind die Kanäle der Säulenschäfte und die Stossflächen der Quadern. Gegen den Rand der Stossfugenflächen ist mit Zahneisen und Meissel eine feine Anschlussfläche für einen guten Fugenschluss angearbeitet. Eine richtige Anathyrose ist das also nicht. Die Lagerflächen wurden mit dem Zahneisen gleichmässig übergangen.

Bei den Tuffquadern ist die Bearbeitung eine ähnliche: glatte Flächen sind jetzt allerdings kaum mehr vorhanden. Man erkennt an den Architravkeilstücken noch Spuren der Behandlung mit dem Zahneisen. Die Säulentrommeln sind gleich bearbeitet, wie die Schäfte aus Travertin. Die feine Anathyrose, die alle griechischen Bauten zeigen, ist bei dem geringeren Material hier nicht durchgeführt. An den Gesimsstücken der Unterbaues der Fassade am Scipionengrab (2) aber ist der Fugenschluss mit einem äusserst präcisen Randstreifen hergestellt, ebenso am Podium des Apollotempels (3), weniger schön auch in Tivoli am rechteckigen Tempel. In Pompeji finden wir schöne Anathyrose an oskischen Bauten, z. B. an der alten Forumshalle (4) und an der Stadtmauer. In Rom findet sie sich auch bei den Marmorbauten nicht.

Stuckverkleidung. Die Verschiedenheit der Baumaterialien in Farbe und Struktur verlangt aus praktischen und aesthetischen Gründen eine Bekleidung mit Stuck. Alle alten Tuffbauten waren

(1) Die Unterseite der Architrave (Soffitte) ist mit dem Zahneisen ziemlich roh bearbeitet, die Ansichtseiten innen und aussen aber feiner.

(2) Piranesi, *Monumenti degli Scipioni* Tav. 2.

(3) Delbrück, der Apollotempel auf dem Marsfelde S. 9.

(4) Mau, Pompeji S. 43 f.

mit Stuck überzogen, nicht nur in Rom, sondern auch in Pompeji, im ganzen Süden, überall, wo ungleiches, leicht verwitterndes Material verwendet wurde. In Griechenland war es Tradition, die aus Kalktuffen oder ähnlichen Steinen erbauten Gebäude mit Stuck zu überziehen, auch die sorgfältigst ausgeführten (1) und zwar bis ins fünfte Jahrhundert hinein, als dann die Marmorbauten die Monumentalbauten in geringerem Material verdrängten. Der Stuckmantel war geeignet, den ungleichen löcherigen Baustein zu verdecken und farbigen Schmuck zu ermöglichen. In Sicilien, wo der Marmorbau nie geübt wurde, blieb die Technik bestehen (2); sie ist dann in Pompei vom ersten Tag an zu Hause und wohl ebenso, wie gesagt, im ganzen Süden Italiens.

Auch unser kleiner Tempel war mit Stuck bekleidet. Reste von diesem Ueberzug können noch an den Säulen und Wänden und am Gebälk (siehe oben) nachgewiesen werden. Ob das Podium auch verkleidet war, bleibt unbestimmt. An und für sich hat Travertin, auch besonders unten am Sockel, einen Ueberzug nicht so nötig. Nur wo er neben Tuff verwendet ist, wird er verputzt. Es ist daher ungewiss, ja unwahrscheinlich, dass z. B. das Colosseum als reiner Travertinbau aussen mit Stuck bekleidet war. Meines Wissens wurden nie Spuren eines solchen Ueberzugs daran beobachtet.

Die Stuckhaut auf den glatten Wänden ist 1 $^1/_2$-2 mm. stark. Sie besteht aus grauem Sand und Kalk und ist äusserst fein und glatt. An den Säulenschäften bildet ein etwas gröberer Ueberzug über den nur gespitzten Kanälen erst die reine Form, die dann mit einer feinen Haut noch überzogen wird. An den Kapitellen und am Gesims folgte die Stuckhaut genau den in Stein vorgebildeten Formen; sie ist beinahe so dünn wie ein einfacher Kalkanstrich (darum auch die glatte Behandlung der Steinflächen!). Es ist leicht einzusehen, dass man mit einem so feinen Ueberzug nicht Formen oder Profile bilden, sondern eben nur überkleiden wollte.

(1) S. Aegina I Heiligtum d. Aphaia S. 46; vgl. auch die aus Mexerstein hergestellten Architekturen in Alexandrien, die durchweg mit Stuck bekleidet und bemalt waren (im Museum von Alexandria); ebenso H. Thiersch, Zwei antike Grabanlagen in Alexandria S. 5.

(2) Vgl. Koldewey u. Puchstein, die griechischen Tempel in Unteritalien und Sicilien.

Ausser diesem ersten, gleich nach der Erbauung des Tempels aufgetragenen Stuckmantel, ist an unserem Bau viel deutlicher der zweite kräftige Stucküberzug zu beobachten. Er ist von ganz ungleicher Dicke, und wir erkennen, dass er nicht die im Stein vorgebildeten Formen wiederholt, sondern vielmehr umbildet (siehe Tf. XI).

Seine Masse besteht aus einer groben Unterschicht von Kalk mit 3-4 mm. grossen Marmorkörnern; diese Schicht ist oft, z. B. in den Säulenkanneluren, an den aufgesetzten Wandquadrierungen und am Gesims 2-3 cm. und mehr stark. Darüber folgt noch eine feine Ueberzugsschicht grauem Sand und Marmorstaub gemischt, deren glatte Oberfläche dann äusserst hart ist.

Schon aus der Zusammensetzung, mehr noch aus der Selbständigkeit dieses Ueberzugs, erkennen wir im Gegensatz zum ersten Stucküberzug, dass dieser zweite nicht ursprünglich ist, also nicht die Formen, die der Baumeister und seine Zeit dem Bau geben wollten, wiedergiebt, sondern in einer späteren Zeit entstanden sein muss, sei es aus Gründen eines veränderten Zeitgeschmackes, oder einer nötigen Renovation, oder aus beiden. Solche Formveränderungen sind nicht selten. Von Pompeji (1) sind viele Beispiele anzuführen; weniger bekannt aber ist, dass auch die mit unserem Bau oft in einem Atem zitierten Bauten am Forum holitorium (2) und ebenso der Magna-Mater Tempel auf dem Palatin (3) ganz ähnliche Umgestaltungen durchgemacht haben.

(1) Pompeji: Hof des Apollotempels s. Mazois IV, XXI; Mau, Pompeji S. 75; Stabianerthermen Mau S. 183; Isistempel Mau S. 156 f. Von Privathäusern z. B. Casa delle nozze d'argento Mau S. 288.

(2) Rom, Forum holitorium: Tempel A (Delbrück a. a. O. S. 15) eine ältere Stuckschicht aus Kalk und vulkanischem (?) Sand, bis zu 8 mm. stark, Zahnschnitt noch zu erkennen; sie ist aufgerauht zur Aufnahme einer zweiten gröberen, die Puzzolane enthält. Marmorteilchen fehlen, so weit erkennbar, durchaus. Tempel B: am Gesims (im Hof von S. Nicola in Carcere) vom alten Stucküberzug nichts mehr zu sehen, ausser im Zusammenhang mit einem Stück späteren Ueberzugs, für den jedoch die Flächen aufgerauht worden sind. Ebenso am Architravblock (im Keller der Kirche). Die untere Schicht besteht nur aus Weisskalk u. Sand; die obere aus einem Gemisch von kleineren Marmorkörnern und Kalk. Tempel C: Kapitell, vgl. Hülsen o. S. 169 ff.

(3) Besonders deutlich an dem auf der Südseite neben der Statue auf einer Säulentrommel liegenden Gebälkstück zu sehen: ältere Stuckschicht sehr dünn,

Wir erkennen also eine durchgehende Praxis: die Bauten aus Tuff oder aus gemischtem Hausteinmaterial waren mit Stuck überzogen. Dieser Ueberzug passte sich genau den im Stein vorgebildeten Formen an, und erhielt keine selbständige Ausbildung (Ausnahmen kommen höchstens bei feinen Blattornamenten vor, wo die Blattrippen in Stuck noch schärfer betont werden konnten oder z. B. in Pompeji bei feinen Leistchen oder Riemchen unter Kapitellen). Die Stuckhaut war geeignet, glatte glänzende Wandflächen zu bilden, die Ränder zu verschärfen und dem Schattenspiel durch die weisse oder helle Farbe mehr Intensität zu verleihen, endlich besonders als Grundlage der buntfarbigen Behandlung der mancherlei Bauglieder zu dienen.

Das Kernmauerwerk des Podiums besteht wahrscheinlich aus *opus caementicium*. So scheint es nach dem, was man durch die klaffende Fuge der Travertinplatten am Podium erkennen kann (1). Aus *opus caementicium* ist auch der Podiumkern des Magna Mater-Tempels auf dem Palatin und des Tempels B am Forum holitorium. Nach Promis (2) und Delbrück (3) sind die Mauererneurungen von Alba Fucens das älteste Beispiel dieser Bauweise. (302 v. Chr.). Zur Erweiterung des grossen Theaters in Pompeji (4), die aus stilistischen Gründen noch in die Tuffperiode dieser Stadt zu setzen ist, wurde ebenfalls *opus caementicium* verwendet. Sicher datiert sind die Gewölbe des Tabulariums (78 v. Chr.). Daselbst ist schon ein sehr weitgehender Gebrauch dieser Mauertechnik und eine grosse Erfahrung über ihre Güte und Haltbarkeit vorauszusetzen.

Für die Datierung unseres Baues lässt sich aus der Beschreibung der technischen Eigenschaften Folgendes entnehmen: die Verwendung von Normalformat der Tuffquadern kommt wahrschein-

---

enthält feinen Marmorstaub; die zweite bildet neue Formen und besteht aus Weisskalk, mit Ziegelmehl und Kieseln vermischt. Darüber ist noch eine glatte feinere Oberschicht wieder mit Marmorteilchen.

(1) Es war mir nicht möglich, näher an den Baukörper heranzugelangen; Piranesis Zeichnung (a. a. O. Tf. L) vom Unterbau ist jedenfalls unrichtig und steht im Widerspruch zu ähnlichen, besser bekannten Anlagen.

(2) Promis, *Antichità di Alba Fucense*. Mauer, S. 110.

(3) a. a. O. S. 63.

(4) Mau, Pompeji S. 136.

lich schon im vierten Jahrhundert in Rom vor. Die scheitrechten Bögen im Tabularium lehren uns für die geschichtliche Stellung unseres Tempels nichts, da die Konstruktion vielleicht schon früher angewendet wurde. Ob Stuckierung von Quadermauern in Etrurien üblich war, ist mir unbekannt; sie scheint auf den Einfluss von Süditalien und Sicilien hinzuweisen, der wahrscheinlich schon mit der Eroberung von Campanien (Ende des dritten Jahrhunderts) begonnen hat.

Die geschichtliche Stellung eines Bauwerks aus seinen technischen Eigenschaften zu ermitteln ist nur möglich, wenn eine grosse Anzahl von datierten Bauten technisch genau bekannt und zugänglich gemacht wird.

III. Stilistische Untersuchung.

A. Grundriss und Aufbau.

Im Anschluss an die Baubeschreibung untersuchen wir nun, welche Stellung der Pseudoperipteros am Forum boarium in der Entwicklung der römischen Baukunst einnimmt. Seine Formen und Eigenschaften in Grundriss und Aufbau sollen mit ähnlichen und womöglich zeitlich genau bestimmten Bauten verglichen werden, damit ihr Verhältnis zu diesen festgestellt, und auch eine annähernde Entstehungszeit unseres Tempels daraus abgeleitet werden könne.

Podium.

Unser Pseudoperipteros ist ein Podiumtempel. Wir wissen, dass der Podiumtempel in Rom häufig vorkommt. Ferner erfahren wir aus Delbrücks (1) Zusammenstellung der bis jetzt bekannten Podientempel, dass die Podien von den ältest erhaltenen her eine allmähliche Veränderung in Gestalt und Form erlitten haben. Die älteren Podien sind fast quadratisch oder haben ein Verhältnis von ca. 5:6 (2) so das des kapitolinischen Jupitertempels in Rom mit ca. 52:57 m. (auf dem allerdings drei Cellen stehen), und ein Tempelpodium in Alba Fucens (3). Mit der überhandnehmenden Herr-

(1) a. a. O. pag. 26 ff.; Capitol v. Signia p. 21 ff.
(2) Nach Vitruv IV 7, 1. Durm a. a. O. S. 97 Abb. 108.
(3) Promis a. a. O. S. 232 T. 2. G.

schaft der Podientempel von Etrurien über Latium und den Süden Italiens (1) veränderte sich auch ihre Gestalt: ihr Verhältnis von Länge zu Breite verschiebt sich nach und nach bis auf 2:1. So verlangt Vitruv vom Massverhältnis des « Tempels », dass die Breite die Hälfte der Länge betrage. Unser Pseudoperipteros hat ein Podium von unbekannter Länge, nach der mutmasslichen Ergänzung aber ungefähr das Verhältnis 1:2. Ebenso der Saturntempel (2) (bei beiden der Treppenaufgang eingerechnet). Eine weitere Veränderung erfuhr das Podium durch die Profilierung seiner Fuss- und Gesimsglieder nach der Art griechischer Gesimsformen. Die etruskischen Podien waren entweder glatt, oder mit wuchtigen, den griechischen gänzlich unähnlichen Gesimsen verziert (3). Ferner scheint es einer ebenfalls durchgehenden Regel zu entsprechen, dass bei den etruskischen Podien meist nur schmale Treppenaufgänge vorhanden waren, während bei den Podien späterer Zeit die Freitreppen die ganze vordere Breite einnahmen. In der Kaiserzeit freilich hört ein einfaches gesetzmässiges Fortschreiten der Entwicklung und Veränderung der Podien auf. Die Mannigfaltigkeit der Bedürfnisse und der Platzbedingungen ist einer geradlinigen Entwicklung ungünstig.

Vorhalle.

Die frühitalische Tempelform verlangt vor dem Cellahaus eine tiefe Vorhalle. Entweder sind neben dem Mitteltempel Seitencellen oder offene Seitenhallen. Mit dem Vordringen des italischen Podientempels nach Latium, und weiter nach Campanien und Süditalien verändert sich sein Charakter durch die Einflüsse der dortigen griechischen Kultur. Die Eigenschaften des länglich gestreckten Peripteralbaues werden auf den von den vordringenden Römern mitgebrachten norditalischen Bau übertragen; es entstehen neue Gestaltungen.

(1) Vitruv. l. IV, 41.

(2) Hülsen, *Forum Romanum* 1905 S. 74.

(3) Tempel *d* in Marzabotto, *Mon. dei Lincei* I, t. II hat ein wuchtig profiliertes Podium. Glatte Podien in Alba Fucens gehören wahrscheinlich der römischen Kolonie (bald nach 304 v. C.) an: Delbrück, Tempel am For. hol. p. 28. Glatte Podien wahrscheinlich auch in Cosa (Ansedonia) soweit gegenwärtig davon etwas zu erkennen ist, obschon von Dennis, *cities and cimit.* 3. Aufl. 1883 p. 245 ff. Podien nicht ausdrücklich erwähnt werden.

Grundriss.

Die gestreckte Grundrissform wird durchaus angenommen; bei vielen Bauten freilich nur diese ohne die anderen peripteralen Eigenschaften. Dahin gehört z. B. der Magna Mater-Tempel auf dem Palatin (1), der Jupitertempel auf dem Forum in Pompeji (2) u. a. Gerade diese neue Form wurde sehr beliebt und vielfach angewandt in Rom, z. B. der Saturntempel, die Tempel des Vespasian und der Faustina am Forum Romanum; ausserhalb Roms z. B. Pola (3), Pergamon, etc. Dies ist der spezifisch römische Tempel Vitruvs (Lib. IV).

Zugleich mit der gestreckten Grundrissform nehmen aber eine Reihe anderer Bauten durch eine Halbsäulen- oder Pilastergliederung der Cellawände auch den Rhythmus der peripteralen Halle an. Für bescheidene Verhältnisse ist diese Anpassung des griechischen Vorbilds besonders geeignet. Tempel mit gleichmässig angeordneter Pilastergliederung der Cellawände stellen den Peripteros gleichsam in Flachrelief dar, so z. B. der sogenannte Herkulestempel in Cori (4), das Grabdenkmal des Bibulus am Fusse des Kapitols (5), der kleine Bau des sogenannten Deus Rediculus (6) vor der Porta Latina, die Tempel in Tebessa (7), in Henchir Debbik, und die Seitentempel auf dem Kapitol zu Sbeitla (8).

Noch besser ist der peripterale Charakter durch vorgestellte Halbsäulen, gewissermassen in Hochrelief, zum Ausdruck gebracht. Dieser Gruppe gehört unser kleiner Pseudoperipteros an. Ferner der kleine sog. Tiburtustempel (9) in Tivoli, und der mittlere Tempel am erwähnten Kapitol zu Sbeitla. Vielleicht gehört in diese Gruppe auch das Asklepieion von Agrigent (10).

(1) Hülsen Röm. Mitt. X S. 1 ff.
(2) Mau, Pompeji S. 53 ff; Weichardt, Pompeji vor der Zerstörung, Abb. 72.
(3) Durm. a. a. o. Abb. 617; Pontremoli-Collignon, Pergame, p. 178 ss.
(4) Piranesi, *Antichità di Cora*; Canina, *Edifizi* T. CI.
(5) Canina, *Edifizi di Roma antica* LXXVII A. 1-4.
(6) Canina, *Edifizi* CCLXXVI 1-5 (falsch ergänzt).
(7) Gsell, *Monuments antiques de l'Algérie* I pl. XIX.
(8) Durm, a. a. O. Abb. 665, 665 *bis*, 668.
(9) Canina, *Edifizi* VI T. CXXXIII.
(10) Koldewey und Puchstein a. a. O. S. 183. T. 27.

und in Rom der Tempel A am Forum holitorium (1); zur zweiten der Mars Ultor-Tempel am Augustusforum in Rom. Frühe Peripteroi auf italischem Podium sind der Apollotempel in Pompeji (2), und in Rom die Tempel B und C am Forum holitorium: diesen folgt dann eine lange Reihe von stadtrömischen Kultbauten der Kaiserzeit. Der eigentliche griechische Peripteros — also ohne Podium — kommt erst durch Hadrian, den Griechenfreund, mit dem Bau des Tempels der Venus und Roma *in summa sacra via* nach Rom.

Sobald der Rhythmus der Säulenstellung um den ganzen Bau herumgeführt wird, ist das Verhältnis der Tiefe der offenen Vorhalle zum geschlossenen Cellakörper gebunden. Aus der folgenden Zusammenstellung ergiebt sich ausser der zahlenmässigen Darstellung dieses Verhältnisses für einige der genannten Bauten auch zugleich die Proportion des Gesamtgrundplans für dieselben.

Tempel	Säulenintervalle		
	Vorderfront	Seitenfront	
		offen	geschlossen
des Tiburtus, Tivoli (3) . . .	3	1	4
dorischer, Cori (4)	3	3	?
Tempel am Ponte Rotto . .	3	2	4
Maison carrée, Nîmes (5) . .	5	3	7
Mittlerer, Kapitol Sbeitla (6) .	3	2	5
Seitliche, » » . .	3	2	5
Henchir Debbik (7)	3	2	5

(1) Delbrück a. a. O. S, 38.

(2) Mau, Pompeji S. 72f; Mazois, IV T. 16-23.

(3) Gründungszeit unbestimmt. Wird im allgemeinen an das Ende des II. Jahrhunderts v. Chr. gesetzt.

(4) Annähernd datiert durch den Charakter seiner Inschrift, CIL. X, 6517 und seiner Formen auf den Anfang des ersten Jahrhunderts. v. Chr. Doch steht er nicht in Rom. sondern draussen in der Provinz. Wenn er, was wahrscheinlich ist, von der tonangebenden Hauptstadt beeinflusst wurde, kann seine Gründungszeit für den Vergleich mit einem stadtrömischen Bau nur mit einem gewissen Abzug in Betracht gezogen werden. Piranesi, *Antichità di Cora* Tav. IV-X; Canina, *Edifizi* CI; Antonio Antolini, *L'ordine dorico ossia il tempio d'Ercole nella città di Cora*, 4 Tafeln (Rom 1785); Attigli Sev. *Tempio d'Ercole e gli altri monumenti di Cora*, Roma 1904.

(5) Clérisseau, *Antiquités de France*, Tome I, pl. III-XI.

(6) Sufetula: Schulten, das römische Africa (1899) S. 39 Anm.; Cagnat-Gauckler *Monuments de la Tunisie* I pl. VIII. IX.

(7) Durm, a. a. O. Abb. 655; Cagnat-Gauckler a. a. O. pl. XXXIII.

Nur beim kleinen Tiburtustempel ist die Vorhalle seicht, sonst aber an den viersäuligen zwei, an den sechssäuligen drei Intervalle tief. Die Seiten des Grundrissrechtecks verhalten sich, wie wir bereits feststellten, wie 3:4 in Tivoli; wie 3:6 oder 5:10, also wie 1:2 an den drei folgenden Bauten und endlich wie 3:7, also mehr als 1:2 an den afrikanischen Tempeln der späten Zeit (1). Die Reihe ist aber zu klein um ein klares Resultat zu geben; wir nehmen daher noch einige Peripteroi zum Vergleich dazu:

Tempel	Säulenintervalle	
	Vorderfront	Seitenfront
Apollo, Pompeji (2)	5	9
Tempel B, Forum holitorium . .	5	10
der Castoren, Rom (Umbau) (3). .	7	10
der Venus und Roma, Rom (4) . .	9	20
des Jupiter, Baalbek (5)	7	14

Wir erhalten auch hier eine gleiche Folgerung. Die Grundrissform hat in der letzten Zeit der Republik etwa das Verhältnis 1:2; in der Kaiserzeit ist sie zumeist mehr in die Länge gestreckt.

Die Säulen stehen am grossgriechisch dorischen Tempel eng; weit aber am italisch-etruskischen (6). Die Tendenz zur Weitsäuligkeit ist in der Tuffperiode noch vorherrschend (7). Von Osten aber dringt mit der griechischen Bauart auch die griechische Engsäuligkeit ein. Vitruv beschreibt die 5 Tempelarten und verlangt den Eustylos « welcher am meisten zu billigen ist » (8). Die fol-

(1) Womit nicht gesagt sein soll, dass nicht manche späte Tempel auch kürzere Podien haben, wie z. B. der Tempel von Zanfour (Assuras). Cagnat-Gauckler a. a. O. p. 142 pl. XXXIX.

(2) Aus vorrömischer Zeit. Mau Pompeji S. 73. Mazois IV, XVII-XX.

(3) Der jetzige Peripteros ist ein Umbau aus hadrianischer Zeit, der im Anschluss an die ältere Gestalt und wohl auch aus Platzbeschränkung die kurze Grundrissform beibehielt: Hülsen, *Forum Romanum* 1905 S. 142.

(4) Canina, *Edifizi* Tf. LI-LVI; Reber, Ruinen Roms 400-405; Hülsen, *Forum Romanum* 1905 S. 218. Von Hadrian im Jahr 135 n. Chr. geweiht.

(5) Wood, *Ruins of Balbek* XXIV-VI; Puchstein, Zweiter Jahresbericht über die Ausgrabungen zu Baalbek, Jahrb. d. Inst. 1902, T. V.

(6) Vitruvs tuskischer Tempel IV, 7. vgl. Durm a. a. O. 96 ff. u. Abb. 129.

(7) Forumshallen in Pompei, mit Holzarchitraven und Steingebälke.

(8) Vitruv III, 3, 1-8.

gende Zusammenstellung giebt ein Bild der mit dem Vordringen klassischer Formen zunehmenden Engsäuligkeit römischer Tempel.

Tempel	Axenabst. in u. D.	Bezeichg. nach Vitruv
Cori: dorischer T. (1) . .	$3\,1/2$	< diastyl
„ korinth. Tempel (2).	$3\,1/2$	< diastyl
Tivoli: Tiburtus „ . .	$3\,1/3$	> eustyl
Rom: Magna Mater „(3).	$3\,1/5$?	< eustyl
„ Pseudoperipteros .	$3\,1/4$-$3\,1/5$	< eustyl
„ Tempel A. Forum h.	3	systyl
„ „ B. „ „	$2\,5/6$	< systyl
Pompeji: Jupitertempel (4)	$2\,2/3$	< systyl
Rom: Divus Julius (5) .	$2\,1/2$	pyknostyl
„ Castoren . . .	$2\,1/2$	„
„ Venus u. Roma (6).	$2\,2/3$	„

Unser Pseudoperipteros ist somit vom engsäuligen langgestreckten griechischen Peripteros bereits stark beeinflusst, und steht dem alten etruskischen quadratischen und weitsäuligen Tempel schon recht fern. Aber er hat noch nicht jene Stufe der Klassizität der grossen Bauten der Kaiserzeit erreicht.

B. Einzelformen.

Podium. Für das Fussprofil bieten die Podien der Tuffperiode keine nahen Analogien; diese haben meist stark ausladende, grosszügige, aber durch zarte Zwischenglieder fein geteilte Hauptformen mit scharfen Kanten. Knapper sind die römischen an den Tempeln A und B am Forum holitorium. Am nächsten steht das Fussglied unseres Baues demjenigen des Divus Julius-Tempels am Forum Romanum (Abb. 8). Weit entfernt ist es aber von allen den schlichten tuskischen Profilierungen, wie sie an den Tempeln

(1) Canina, *Edifizi* T. CI.
(2) Canina, *Edifizi* T. C.
(3) Säulenstellung nur in der Rekonstruktion bestimmt. Röm. Mitt. X. S. 19 ff.
(4) Mazois III, XXX.
(5) Jahrbuch d. Inst. IV, 1889, S. 137 f.; Röm. Mitt. 1902, 61. 62.
(6) Canina, *Edifizi* LI.

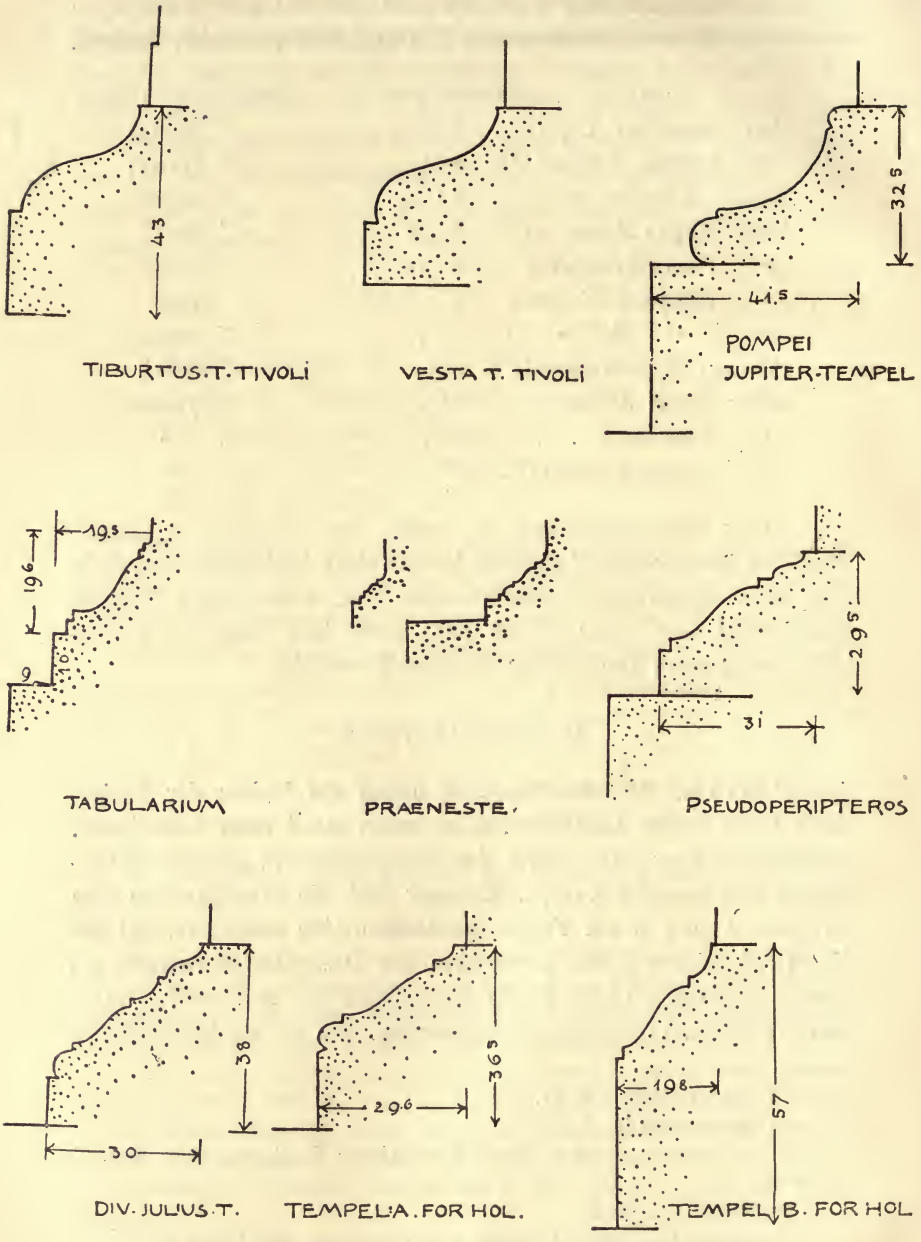


Fig. 8. Verschiedene Fussgesimsprofile von Podien.

in Tivoli vorkommen. Die Ausladung wird an den Profilen der ausgehenden Republik geringer als im eigentlichen Tuffstil. Fig. 8 gibt eine Zusammenstellung einiger Fussprofile ([1]).

Auch die Bekrönungsprofile machen ähnliche Phasen durch. Wir finden einerseits die grossen derben Gesimse etruskischer Art, andrerseits die feingegliederten Tuffstilformen mit ihren zarten entzückenden Leistchen und den scharfen Unterschneidungen, die so wirksame Gegensätze zu hell beleuchteten Kanten erzielen. Eines der schönsten Gesimse dieser Art ist das vom Podium der Tabularium-Rückwand (s. A. 1). Während die Tuffstilgesimse das Motiv eines Hauptgesimses mit vortretender Hängeplatte noch erkennen lassen, vertreten die Profile der Tempel A und B eine Gruppe ohne solche Teilung, so etwa wie sie an griechischen Basen mannigfach vorkommt. Auch die Gesimse der klassischen Zeit zeigen mehr oder minder bewusst die ganze Gesimsgliederung, zuerst ohne gut abgewogene Verhältnisse der Einzelglieder, wie an unserem Bau, später mit mehr Eleganz. So besonders am Castorentempel, wo man schon am Gesimsprofil ersieht, dass es einem Bau von ganz hervorragend künstlerischer Gestaltung angehört haben muss. Fig. 9 giebt eine Zusammenstellung einiger solcher (meist nach eigenen Aufnahmen gezeichneter) Bekrönungsprofile. Sehr nahe sind unserem Podiumprofil auch diejenigen in Praeneste am Rondell und in der Aula des sullanischen Fortunatempels (Canina *Edifizi* VI Tf. CXVI. CXVII). Die Häufung von kleinen Profilierungen erinnert noch an den Tuffstil, ihre formale Ausbildung jedoch nicht mehr, soweit sie Canina mitteilt. Eigene Untersuchung an Ort und Stelle war mir nicht möglich. Eine klare Reihe sich in gerader Linie entwickelnder Profilierungen können wir jedoch nicht darstellen. Oertliche Traditionen und Vorbilder wirken bei der Ausbildung der Einzelformen mehr mit als in der Anlage der Gesamtverhältnisse ([2]). Wir erkennen aber immerhin aus der gegebenen Zusammenstellung der verschiedenen Podiengesimse, dass die unseres Podiums entschieden vor denjenigen des Divus Julius-Tempels und nach denen des Tabulariums anzusetzen sind.

([1]) Profil 4 vom Podium der Nordseite des Tabulariums unter Michelangelos Freitreppe des heutigen Senatorenpalastes. Die Originalzeichnung wurde mir von Delbrück gütigst zum kopieren zur Verfügung gestellt.

([2]) Puchstein und Koldewey a. a. O. S. 30 ff. Aegina a. a. O. S. 59.

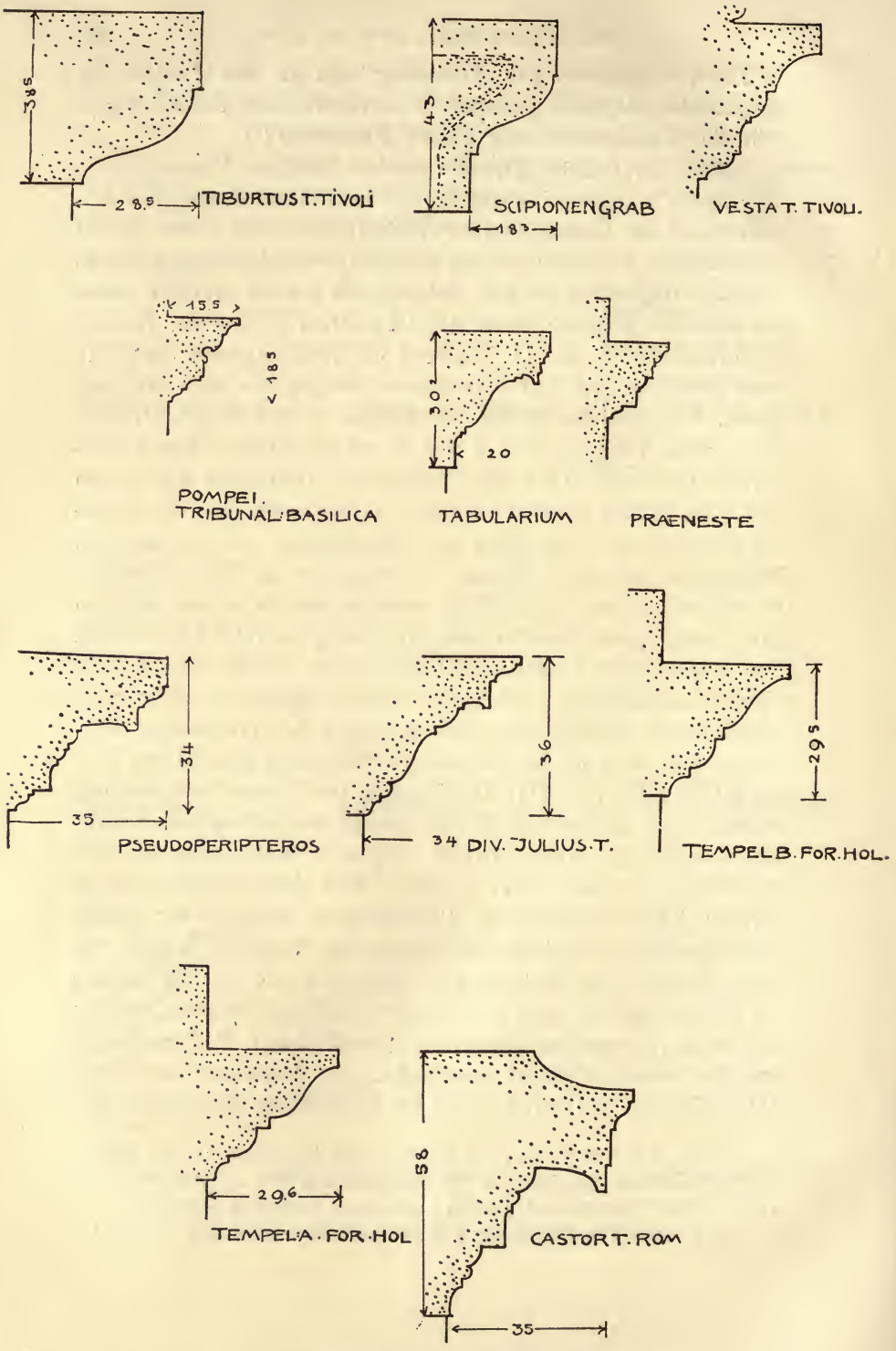


Fig. 9. Verschiedene Bekrönungsprofile von Podien.

Säulen. An unserem Bau haben die Säulen die normale attische Basis mit quadratischer Plinthe. Wie ist die Basis älterer Gebäude? Die tuskische Säule hat keine quadratische, sondern eine kreisrunde Fussplatte (1). Die quadratische schreibt Vitruv III 52 vor, offenbar auf Grund römischer Bauten seiner Zeit. In Athen haben die jonischen Basen keine Plinthe. Aber im hellenistischen Kleinasien kommt sie an den attischen und jonischen Basen vor (Priene, Magnesia) und ebenso an spätgriechischen, von Kleinasien aus beeinflussten Bauten in Olympia und Athen. Ursprünglich mag sie aus Vorderasien stammen (2), wo sie z. B. am Felsgrab des Amyntas zu Telmissos (3) der jonischen Basis einer primitiven jonischen Säule untergeschoben erscheint. Jedenfalls kommt sie mit den übrigen klassischen Formen nach Rom. Wenn man annimmt, dass die Halbsäulenfassade des Scipionengrabes (4) erstlich mit der sehr unregelmässigen Grabanlage, für die nach neuesten Beobachtungen ein Steinbruch benützt worden ist, zusammengehörte, und zum andern, dass sie mit dem Podium, auf dem sie sich erhob, gleichzeitig entstanden sei, dann wäre bei der bisherigen Datierung des Grabmals nach dem vatikanischen Scipiosarkophag die quadratische Plinthe in Rom schon im ersten Viertel des III. Jahrhunderts üblich gewesen. Aber es bestehen schwere Bedenken gegen diese Annahme. Einmal ist nicht nur die Datierung des berühmten Sarkophags des Cornelius L. Scipio, der im Jahr 298 Konsul war, ganz sicher, da die jetzige Schrift an der Stelle einer früheren weggemeisselten steht; zweitens ist es sehr unwahrscheinlich, dass das Felspodium, in dem jene rohe Bogenöffnung eingebaut, und dessen oberste Kante durch eine Schichte von ungleich grossen Quadern abgeglichen und dann von einem altertümlichen (Abb. 9) Gesims bekrönt ist, wirklich

(1) Vgl. die Säulenbasen von Marzabotto *Mon. dei Lincei* I t. VIII, 9 Tempel *d* (Brizio); Alba Fucense (Promis); Alatri (Winnefeld); tuskisches Gebälk (nach Piranesi) vom Mons Albanus (oben S. 186); ebenso die beim Rundtempel am Forum boarium liegende Rundbasis (Röm. Mitt. VII S. 108).

(2) Vgl. Delbrück a. a. O. S. 54, ferner die runde Basisplinthe am korinthisch-dorischen Tempel in Paestum. Koldewey und Puchstein a. a. O. S. 33.

(3) Bühlmann Architektur I, 19, 1 u. 2.

(4) Piranesi, *Monumenti degli Scipioni* T. 2.

gleichaltrig sei mit der darüber zurückstehenden Halbsäulenfassade (1). In Stil und Technik sind beide Bauteile verschieden. Auf der Podiumwand sind wenigstens zwei Stuckschichten aufgetragen, auf der oberen konnte ich bei genauer Betrachtung noch deutlich die rote Zeichnung eines Mäanderbandes, eines sogenannten laufenden Hundes, erkennen, das von roten Linien eingefasst, offenbar die Abschlussleiste eines dunkler bemalten Sockels bildete (1,45 unter dem Bekrönungsgesims). Diese Dekoration passt zu der späteren Halbsäulenfassade gut und ist also jedenfalls erst bei einer späten Umgestaltung der älteren Wand, die dann als Podium für den Aufbau benützt wurde, entstanden.

Es ist somit kein sicheres Datum für das erstmalige Auftreten der quadratischen Plinthe in Rom gegeben. Bei den Bauten des « Tuffstils » fehlt überall die Plinthe, in Pompeji (2) sowohl als in Rom (3) und seiner Umgebung.

Meines Wissens stehen jedoch am älteren Bau des Atrium Vestae (4) auf dem jetzt freigelegten Stylobat Basen aus Travertin mit Plinthe. Ferner stehen die Säulen der sogenannten Aula in Praeneste auf Basen mit Plinthe (5). Die jonischen Säulen des Marcellustheaters haben mit denen unseres Tempels fast genau gleiche Basen (6). Die Tempel A und B am Forum holitorium jedoch besitzen Standplatten unter jonischen Basen. Die einfache attische Form scheint in der Kaiserzeit weniger beliebt; denn viele Bauten zeigen Kombination von jonisch-attischen Basen: z. B. der Saturntempel, geweiht 44 v. Chr., der Tempel des Divus Julius, geweiht 29 v. Chr.; oder sie werden reich ornamentiert, wie Bei-

(1) Nach den Beobachtungen von Prof. Hülsen und mir (16. VI. 05) steht übrigens fast noch genau so viel davon als Piranesi zeichnete; die Fassade ist also nicht, wie Delbrück sagt, verschwunden. Man erkennt die Plinthe und die stark verwitterte attische Basis deutlich. Höhe der ganzen Basis 0,56 m.; Platte 0,11 h., 0,93 br., 0,48 t.; u. D. der Säule 0,55.

(2) Basilica, Apollotempel und in den Privathäusern des Tuffstils, auch im römisch erneuerten Jupitertempel.

(3) An den beiden Tempeln in Tivoli, am Castortempel in Cori (Piranesi, *Antichità di Cora*, T. III), am sog. Magna Mater-Tempel auf dem Palatin (Röm. Mitt. X, 1 ff.)

(4) Hülsen, *Forum Romanum* 1905, S. 184.

(5) Nibby, *il tempio della Fortuna Praenestina* Tav. V.

(6) Vgl. Durm a. a. O. Abb. 411; Canina, *Edifizi* CLVII, 6.

spiele im jetzigen Museo Capitolino, die Basen vom Concordiatempel (7 v. Chr.), und viele andere beweisen (1).

Die Schaftform der Säulen unseres Tempels ist die klassische; d. h. der Schaft endigt oben und unten mit einer Lysis und die Kanneluren sind rundbogig abgeschlossen. Diese Art der Ausbildung unterscheidet sich von der des Tuffstils bei jonischen kannellierten Säulen wesentlich. Dort stehen die Stege hart auf einer schrägen Profilfläche auf; der Schaft hat keinen Ablauf (Lysis). Es entstehen also scharfe Kanten und Kehlen und scharfe Schatten, wie man es im « Tuffstil » (2) liebte. Die Ausladung der Basis vor dem Schaft ist meist ziemlich gross, wird aber gegen Ende des Tuffstils knapper. Auch die obere Schaftendigung ist verschieden von der « klassischen ». Die Tuffstil-Säulen besitzen oben einen breiten glatten Halsstreif (Kragen), an dem die Kanäle geradlinig abgeschnitten endigen. Bei den jüngeren Ausbildungen folgt dann der Uebergang zum Viertelstab mit Lysis und Plättchen, der bei den älteren unvermittelt war. Wir finden diese Tuffstilformen besonders in Pompeji häufig (3). Auch die Schäfte des näherliegenden Tempels der Vesta in Tivoli haben noch Tuffstilcharakter, während die untere und die obere Schaftendigung an den Resten des Magna-Mater-Tempels weichen, aber grossen Ablauf zeigen. Die beiden jonischen Tempel am Forum holitorium haben schon die reine klassische Schaftform, ebenso die jonischen Säulen am Marcellustheater (4). Die Tuffstilform war also aus Rom verschwunden, als diese Bauten errichtet wurden. Ein Datum des gleichen Umschwungs für Pompeji giebt uns der Jupitertempel, der wahrscheinlich in der Zeit bald nach 80 v. Chr. seine hauptsächlichste Gestalt erhielt (5). Dort haben die jonischen Säulen der Cella noch keine Plinthen, aber die Schaftendigungen sind weich ausgezogen, und die Kanneluren endigen rundbogig. Der « neue Stil » hat sich demnach etwa in der Mitte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts durchgesetzt.

(1) Canina, *Edifizi* CCXCVI 1 und 2.

(2) Nicht so ausgeprägte Tuffstilformen haben Säulen am korinthisch-dorischen Tempel in Paestum. Puchstein und Koldewey a. a. O. S. 33.

(3) Z. B. Eingangshalle zum Forum triangulare, Casa del Fauno, del Cinghiale und unzählige andere Beispiele.

(4) Von Caesar begonnen, also frühestens Mitte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts. Canina, *Edifizi* CLXII, 6.

(5) Mau, Pompeji S. 59.

Besser noch erkennen wir die gleiche Wandlung beim Vergleich der Kapitelle unseres Baues mit anderen jonischen Säulenkapitellen. Die ursprüngliche Form unserer Kapitelle hat, wie wir oben sahen, ein glattes Leistchen als Saum des flachen Canalis. Der Abacus ist ziemlich schwer und nicht klar lesbisch profiliert. Aehnlich scheint, nach Caninas Aufnahme (1) das Kapitell vom Tempel A am Forum holitorium gewesen zu sein, dessen Abacus auch eine Schräge zeigt, und dessen glattes Leistchen sich in zwei Windungen um ein glattes Auge herumlegt. Verwandt ist ferner das Kapitell der jonischen Geschossordnung am Marcellustheater (2). Nach Canina hat es auch einen schweren und ähnlich profilierten Abacus; der Saumstreifen des Canalis ist glatt und verläuft unter der Deckplatte in die Canalisfläche. Das Kyma ist mit einem Eierstab verziert.

Das Gemeinsame der drei Kapitelle ist der mit einer Schräge profilierte Abacus, ferner der geradlinige untere Canalisrand ohne Saumleiste, das glatte Canalisleistchen; ausserdem liegen die Volutenzentren bei allen dreien ungefähr in der Höhe des unteren Kymationrandes und ziemlich nahe der Verlängerung der Schaftumrisslinie. Die Lage der Volutenzentren scheint also in der Komposition mehr oder minder gebunden. Die von Vitruv (III, 55) aufgestellte Regel über die Komposition eines jonischen Kapitells verlangt diese Gebundenheit. Dass nun das nach der Vorschrift des römischen Baumeisters konstruierte Kapitell mit dem kanonischen des Hermogenes beinahe identisch ist, hat Puchstein (3) nachgewiesen. Die Vorbilder unseres römischen Kapitells sind in der Tat in Kleinasien. Dort finden wir den hermogenischen Typus an den Bauten von Magnesia (4) am reinsten und schönsten. Die Kapitelle des Artemisions und des Propylons stehen besonders nahe. Sie zeigen alle Eigenschaften unserer Kapitelle vorgebildet: die lesbisch profilierte Platte, den flachen Saumstreif des Kanals, dessen unterer Rand aber ebenfalls keinen Saum hat, und die Bindung der Volutenzentren. Auch am Propylon des Athenetempels

(1) Canina, *Edifizi* T. XXXIX; Delbrück a. a. o. T. II.
(2) Durm, a. a. o. Abb. 411; Canina, *Edifizi* IV. CLXII, fig. 6-10.
(3) Puchstein, Das jonische Kapitell. Berl. Winkelmannprogramm 47.
(4) Magnesia Abb. 35 u. Abb. 158.

in Priene (1), an den Tempeln in Aphrodisias und in Teos sind Kapitelle dieser Art (2). Sie stellen den nach Rom übertragenen Typus dar, der bis in Einzelheiten, die vierblättrige Zwickelpalmette und die Bekleidung der Polster mit Akanthuslaub, wiederholt wird.

Unsere Kapitelle sind daher wohl in erster Linie von den kleinasiatischen beeinflusst, wir haben auch für den Säulenfuss in Kleinasien die nächsten Vorbilder gefunden. In der Ausbildung

Fig. 10. Ionische Säulen in der Cella des Jupitertempels am Forum von Pompeji.

der Form mag noch eine Reminiszenz an die älteren einheimischen Gestaltungen stecken (3). Das ist das Lokalcolorit an einem im übrigen hermogenischen Kapitell aus dem hellenistischen Kleinasien.

Zur zeitlichen Bestimmung dieser neuen Bildung kann uns der Jupitertempel in Pompeji ein annähernd bestimmtes Datum

(1) Priene, Abb. 104.

(2) Vgl. die Kapitelle der Palaestra und die des Leonidaions in Olympia Bd I, T. LXV. LXXIV.

(3) Vgl. Säulen an etruskischen Aschenkisten, z. B. Glyptothek München N. 53.

geben. Die Kapitelle (1) der Säulenstellung in der Cella dieses Baues zeigen zum ersten Mal in Pompeji eine von der früheren Tufform wesentlich verschiedene Ausgestaltung. Einmal ist die Normalform des jonischen Kapitells wieder angenommen — die spezifisch pompejanischen Tuffkapitelle sind Diagonalkapitelle —; dann scheinen die Volutenzentren gebunden, der Abacus ist zart und lesbisch profiliert. Der Canalisrand ist mit feinem Rundstab, Plättchen und Lysis eingefasst, die Canalisfläche selbst eben, nicht wie im Tuffstil gefurcht oder gekrümmt. Das Eierstabkyma hat den Tuffcharakter auch ganz abgestreift. Darunter ist der Rundstab als Perlschnur, allerdings ohne Axenübereinstimmung mit den Eiformen, ausgebildet. Wir glaubten, wie schon bemerkt, den Jupitertempel in die Zeit nach 80 v. Chr. setzen zu müssen (2), denn es ist anzunehmen, dass die Römer bald nach der Kolonisierung von Pompeji den Haupttempel des Forums als Capitolium einrichteten (3).

Das jonische Kapitell der oberen Arkaden des Marcellus-Theaters (4) ist unserem Kapitell am nächsten verwandt. Das des Tempels A am Forum holitorium ist nur durch Zeichnung bekannt, das des Tempels B ganz verstümmelt. Sie können zu wenig als Vergleiche dienen und sind ausserdem nicht datiert. Ganz anders sind die Kapitelle der zweiten Arkade am Kolosseum (5). Sie haben freilich wie die korinthischen dort nur abgekürzte, schematisch behandelte Formen; aber doch ist das Breitenverhältnis im Vergleich zur kräftigeren Höhe der früheren Kapitelle ein ganz anderes geworden. Das jonische Kapitell war in der Kaiserzeit nicht so beliebt, wie das korinthische. Erst in der späteren Kaiserzeit tritt es wieder mehr auf, und wird dann in reicher üppiger Ausbildung, über und über mit Rankenwerk verziert (6).

(1) Mazois III, XXXV.

(2) Vgl. dazu Röm. Mitt. XI, 131 ff. (Mau).

(3) Mau Pompeji S. 58.

(4) Von Caesar begonnen, 13 v. Chr. beendet. Canina *Edifizi* CLIX ff.

(5) 80 n. Chr. von Titus beendigt.

(6) Kapitelle in S. Maria in Trastevere; vom Portikus an der Piazza Colonna, die aus Veji stammen, ferner vom Portikus der Kirche S. Maria in Cosmedin. S. o. S. 225. Kapitelle im Lateran museum.

Durch die Bekleidung mit Stuck ist das ursprüngliche Kapitell unseres Baues verändert worden. Die platten Canalissaumstreifen werden durch Rundstäbe und schmale begleitende Plättchen ersetzt, der Abacus wurde rein lesbisch profiliert, die Akanthusblätter der Polster und die Zwickelpalmetten mit kräftigeren derberen Formen überkleidet, so dass die Gesamtgestalt, wenn-

Fig. 11. Ionisches Kapitell aus Pergamon.

gleich nicht wesentlich umgeändert, doch schwerer und massiger geworden ist. In dieser Form erinnert es immer noch an die kleinasiatischen Vorbilder, und ist dann den Kapitellen vom Zeustempel von Magnesia (1) oder vom didymäischen Apollotempel in Milet (2) freilich ohne skulpierten Perlstab, vergleichbar. Ferner gleicht ihm ein Kapitell aus Pergamon, das aus dem Hause des Konsuls Attalos (am Burgberg) stammt; vgl. Fig. 11 (3). Auch die Säule, die vor dem Apollotempel (4) in Pompeji die Sonnenuhr trug, hat ein analoges Kapitell.

(1) Magnesia Abb. 157 u. 158.

(2) Bühlmann Architektur T. 20 B. 5.

(3) Bei den Ausgrabungen 1905 von Dörpfeld gefunden; die Photographie wurde mir in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt.

(4) Mazois IV, XXXV; Mau Pompeji S. 78.

Aus dieser Veränderung unserer Kapitelle ist nun aber auf keine Regel zu schliessen, etwa dass von einem bestimmten Zeitpunkt an die jonischen Kapitelle in Rom keine platten Saumstreifen mehr hätten, sondern nur noch solche mit Rundstäbchen. In der späteren Kaiserzeit kommen alle möglichen Spielarten vor, streng gebundene und ganz vom Kanon gelöste Kapitellformen; solche, deren Canalis reich mit Blattwerk verziert ist, andere mit griechisch profiliertem Mittelstück (1). Es ist deshalb für die Veränderung unserer Säulenkapitelle durch Vergleich kein Datum zu ermitteln. Das Akanthusornament lässt sich, soweit überhaupt noch ein Vergleich möglich ist, neben die Formen des korinthischen Kapitells des palatinischen Stadiums stellen: breitlappige längliche Einzelblätter ohne Randkante, ohne scharfe Blattrippe, von wulstigem Fleisch. Auch die Hauptblattrippen sind wenig betont.

Architrav. Die dreiteilige Gliederung des Architravs ist allgemein jonisch. Der obere Abschluss, ein lesbisches Kyma mit Platte, gleicht den kleinasiatischen Formen von Pergamon, Magnesia und Priene nicht. Bei der Umgestaltung wird auf die zweite Fascie ein grober Perlstab aufgelegt; ob auch das Kyma eine Dekoration bekam, bleibt unsicher. Der Architrav hat eine einfach profilierte Soffite im ersten Baustadium, im zweiten wird sie mit einem plastisch vortretenden Band etwas reicher verziert.

Fries. Unser Tempel hat einen mit dem Architrave fast gleich hohen Fries. Er sollte nach Vitruv nur $^3/_4$ der Architravhöhe messen, und diese wieder müsste bei einer Säulenhöhe von mehr als 25 Fuss ein Zwölftel desselben betragen. Sie misst hingegen fast nur ein Vierzehntel. Die Friesflächen bekamen im zweiten Baustadium eine Dekoration aus Stuck: Stierschädel, Putten, Kandelaber und Laubgewinde. Sie ist weit verschieden von den Bukranienfriesen am Vestatempel in Tivoli oder am Bibulusgrab (2), die schwere und massige Formen zeigen. Auch an dem aus augustischer Zeit stammenden Grabmal der Caecilia Metella sind altertümliche Formen, ebenso aber auch am Fries der Moles Hadriana, die wohl

(1) Vgl. Piranesi, *Magnificenza ed architettura dei Romani*. Tav. XIX und XX.

(2) Piranesi, *Antichità* II. Tav. 4 u. 5.

bewusst auf ältere Vorbilder zurückgegriffen hat (1). Die Schädel in unserem Fries sind ziemlich zart gezeichnet, auch die Kandelaberform ist schlicht, nicht so prächtig wie z. B. an den Gesimsen des Antoninustempels. Die Feinheit des Ornaments möchte eher an die augustische Zeit erinnern, besonders die frei am Kranz hangenden Blätter und Zweige. Diese Feinheit ist aber wohl in erster Linie im Wesen der Stuckdekoration begründet, und weniger im Zeitgeschmack. An den Dekorationen des Isistempels in Pompeji (zwischen 63-79 n. Chr.) sind ebenfalls zarte Stuckformen, die Akanthusblätter der Pilasterkapitelle am kleinen Brunnenhaus dort erinnern vollkommen an die auf den Polstern unserer Kapitelle. Auch im Laconicum des Frauenbads der Stabianerthermen von Pompeji sind ähnliche einfache Gewinde und Kandelaber. Eine genauere Datierung für die Stuckdekoration ergiebt sich jedoch daraus nicht. Ein Ornament von Putten und Stierschädeln mit Laubgewinden findet sich am Bogen der Sergier in Pola (2).

Der Friesabschluss ist dreiteilig: Zahnschnittleiste zwischen lesbischem Kyma und Echinus; alle drei sind nicht skulpiert, sondern nur als glatte Profilstreifen durchgezogen. Man wird erinnert an die im römischen « Tuffstil » angewandte Häufung von Profilstreifen. Die Dreiteilung (3) selbst mag auch auf kleinasiatische Vorbilder zurückzuführen sein. Auch Vitruv fordert einen von Gesimsleisten eingefassten Zahnschnitt. Nur sind diese dort sehr schmal, wie am Artemision in Magnesia, während sie hier sehr kräftig entwickelt sind und stark ausladen. Die Verwandtschaft mit den kleinasiatischen Bauten ist in den Einzelheiten nicht aufrecht zu erhalten, wohl aber mit den jonischen Bauten am Forum holitorium. Auch das Gesims am korinthisch-dorischen Tempel in Paestum lässt sich damit vergleichen. Nur sind an unserm Bau die Profilleisten, wenigstens an den Nebenseiten, nicht skulpiert auch sind noch mehrere kleine Plättchen eingeschoben, was wir als für den Tuffstil charakteristisch bereits kennen.

(1) Bruchstück im Museo Nazionale, Rom.

(2) R. v. Schneider in Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Oesterreich-Ungarn (Wien 1893) S. 34 ff. Datierung: cr. vorletztes-letztes Jahrzehnt des ersten vorchristlichen Jahrhunderts.

(3) Vgl. Delbrück a. a. O. S. 59.

Durch die spätere Stuckumkleidung ist der Formcharakter bereichert und verändert. Das untere Kyma ist mit einer wulstigen Blattwelle verziert, der Zahnschnitt mit breiten Zähnen und schmalen Zwischenräumen ausgebildet, worauf dann ein plastisches Eierstabkyma mit breiten kurzen Eiformen folgt.

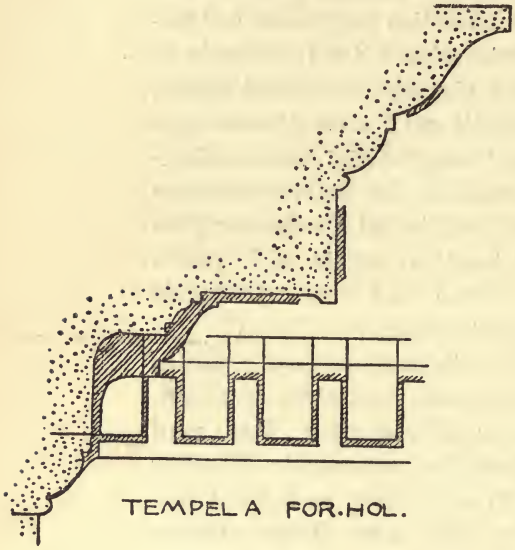


Fig. 12.

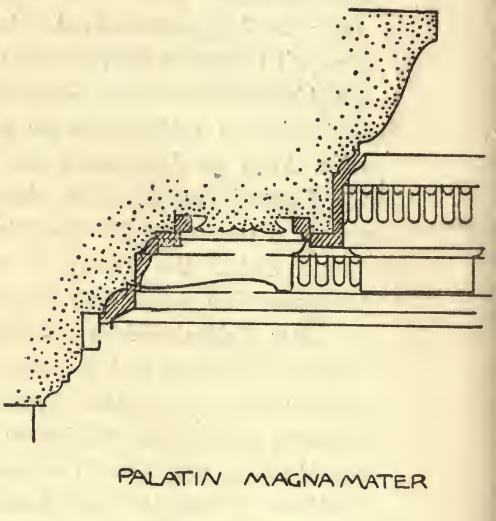


Fig. 12 *a*.

Gesimse mit späterer Stucküberkleidung.

Alle diese neuen Formen sind derb und schwer, insbesondere der Zahnschnitt. Er entspricht noch weniger den von Vitruv aus den kleinasiatischen Vorbildern entnommenen Regeln; die Stirnseite der Zähne hat sonst das Verhältnis 1:2, hier ist sie quadratisch. An der Technik liegt das nicht, man hätte mit Leichtigkeit auch in Stuck feinere Zähne herstellen können. Die Zahnschnittgesimse des pompeianischen (1) Tuffstils, in Stein an den Aussenseiten, in Stuck zumeist im Innern der Häuser, haben äusserst

(1) In Pompeji an unzähligen Bauten der vorrömischen Zeit, z. B. Nordhalle am Forum triangulare Mazois III 19. Wandverkleidungen I. u. II. Stils. In Rom am Scipiosarkophag. Vgl. auch etrusk. Terrakottagesims *Annali dell'Istituto* 1867 T. I, also auch nördlich vom Tiber.

schmale und lange Zähne. Am Marcellustheater ist das Verhältnis von Zahnbreite, Höhe und Intervall bereits ein anderes. Wir nennen diesen Zahnschnitt klassisch (1). Aehnlich sind die Zähne am Tempel A und B am Forum holitorium. Und diese von Vitruv geforderte Form gilt dann im ersten Jahrhundert, bis in der Flavierzeit jene Löckchen in den Zahnintervallen beliebt werden. Gleichzeitig wird auch die Zahnbreite grösser, die Höhe geringer, nach und nach erhält der Zahn fast quadratische Form. Noch den vollkommen klassischen Zahn, allerdings mit den Löckchen, hat der Castorentempel. Den gedrückten breiten finden wir aber an den severischen Bauten: Triumphbogen, Arcus argentariorum, und am Vestatempel des Forums. Endlich schon mehr liegende als stehende Zähne sind an den Gebälken der Kolonnaden des Nervaforums und des grossen Saals der Diocletiansthermen (S. Maria degli Angeli). Es zeigt das also eine fortlaufende Entwicklung von den stabartig schmalen Zähnen der Tuffperiode bis zu den quadratisch breiten der späteren Kaiserzeit.

Wir haben der späteren Umformung des Gesimses am Tempel A schon gedacht (2). Durch den Stucküberzug wurden die Einschnitte enger, die Zähne aber breiter gemacht. Ebenso an einem Gesims im Hof von S. Nicola in Carcere. Man veränderte also absichtlich die Form der Zahnschnittleiste an unserem Bau gerade so, weil dies offenbar der augenblicklichen Geschmacksrichtung entsprach, während ein schmaler stabartiger Zahnschnitt nicht mehr beliebt war.

Die Bildung des Eierstabs erinnert am meisten an Stuckformen in den Cassetten der palatinischen Gewölbe der Palastgruppe des Septimius Severus; an die pompejanischen (3) Formen weniger.

Die Hängeplatte unseres Tempels ist mit einem weitauskragenden lesbischen Kyma bekrönt. An den Nachbartempeln des Forum holitorium ist der Abschluss ähnlich, nur nicht so stark ausladend. Also auch darin wieder ein gewisser Gegensatz zu den jonischen Vorbildern des Ostens, wo diese Leiste, wie auch Vitruv

(1) Vgl. Lysikrates-Monument in Athen.
(2) Siehe oben S. 252.
(3) Isistempel: Mau, Pompeji S. 154 ff.

fordert, nur niedrig ist und den Uebergang zur Sima vermittelt. Ein schweres Kyma an der Gesimsstirn kommt in Epidaurus und in Olympia (1) vor. Ausser an den beiden jonischen Tempeln am Forum holitorium ist auch am palatinischen und am Divus-Julius-Tempel ein ähnlich schwerer Abschluss.

Endlich die Sima. Sie ist sehr gross, etwa ein halbmal höher als die Geisonstirn samt ihrer Bekrönung. Die wenigen Reste der Tuffstilbauten Roms zeigen nirgends das Simaprofil, ausgenommen das Podium am Tabularium. In Pompeji kommt die Sima an den Wanddekorationen ersten Stils vor (2). So wie sie an unserem Bau mit Löwenköpfen verziert ist, erinnert sie entschieden an die kleinasiatischen Vorbilder. Nach oder gleichzeitig mit unserem Bau finden wir überall Simaprofile: am Forum holitorium, am palatinischen Tempel; auch am Jupitertempel in Pompeji, dort bezeichnender Weise in Stuck über der älteren Hohlkehle am Podium.

Zusammenfassung.

Aus der Betrachtung und dem Vergleich der Formen unseres Tempels mit den Formen anderer verwandter Bauten ergiebt sich demnach Folgendes.

Unser Tempel steht auf dem italischen Podium. Aber sein Grundriss, seine Aufbauverhältnisse und seine Einzelformen sind nicht mehr italisch und unterscheiden sich auch von der in Rom vor der Errichtung dieses Tempels giltigen « Tuffstil »-Bauweise (3). Sie erinnern vielmehr an hellenistische kleinasiatische Vorbilder, etwa vom Beginn des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts. Die Grundrissform, die Stellung der Säulen, ihre Anordnung, die Aus-

(1) Lechat, Epidaure I. 7; Olympia, II. T. 81 Philippeion.

(2) Haus des Fauns: Mau, Pompei S. 274.

(3) Von dieser sind uns nur wenige Reste erhalten: Aufzählung bei Delbrück, a. a. O. S. 60 f. Dazu gehört vor allem noch das Tabularium (78 v. Chr.), dann das Bibulusgrab (vgl. CIL. I, 635), ferner der Scipiosarkophag im Vatikan, ein Travertinarchitrav von einem kleinen dorischen Monument mit Taenia und Tropfenregula in den Ruinen des Divus Julius-Tempels am Forum liegend, auch ein kleines typisches Kapitellfragment im Hof von S. Nicola in Carcere. In der Umgebung von Rom die Bauten von Cori und Palestrina (Praeneste) aus sullanischer Zeit, und in Tivoli die Tempel der Akropolis, welche sicherlich von Rom aus beeinflusst sind.

bildung der Bauglieder, alles verrät den Einfluss von Osten und kennzeichnet eine neue Stilrichtung, neu im Gegensatz zu der früheren Bauart. Ob nun von Kleinasien direkt oder über Alexandrien der starke Einfluss griechischer Formenwelt eingedrungen ist, lässt sich leider nicht mehr beweisen. Alexandria selbst ist ja ganz zerstört. Nur in seinen Totenstädten können wir noch etwas von seiner Kultur sehen (1). Die bildlichen Darstellungen in Pompeji sind nachweislich von alexandrinischen Vorbildern beeinflusst (2). Auch architektonische Kunstformen mögen also über Alexandrien von Kleinasien nach Italien und Rom gekommen sein. Es ist ebenso möglich, dass zugleich auch die Beziehungen des pergamenischen Königs Attalos III. († 133 v. Chr.) und von da an die vielen Berührungen mit Kleinasien überhaupt, auch die mithradatischen Kriege die Uebertragung vermittelt haben, bis im Jahre 64 v. Chr. der Verkehr durch die Errichtung der römischen Provinzen in Kleinasien und Syrien ein dauernder wurde. Die Wirkung dieses Einflusses lässt sich in Rom einigermassen zeitlich bestimmen. Wir wissen, dass das Tabularium im Jahre 78 v. Chr. von Q. Lutatius Catulus gebaut worden ist. Es gehört noch dem « Tuffstil » an. Das zeigen die Säulen des Hauptgeschosses und das Podium an der Nordseite. Die neuen Formen sind zunächst datiert am Saturnustempel, der 42 v. Chr. von L. Munatius Plancus, dem Sieger über die Alpenvölker, gänzlich erneuert wurde; ferner durch das Marcellustheater, das von Caesar begonnen, von Augustus 13 v. Chr. fertiggestellt nach seinem Neffen benannt worden ist.

Man könnte aber einwerfen, der Saturntempel sei in seiner noch erhaltenen Gestalt kein Beispiel der Frühzeit des « neuen Stils ». Das ist insofern richtig, als seine Säulen und Kapitelle, und auch die Architrave wirklich nicht vom Bau des Munatius stammen. Aber ich glaube bestimmt, dass die Basen sowohl, als vor allem, und darauf kommt es mir in erster Linie an, die Gesimse bei der

(1) Gräber in Gabbari, Sidigaber und Kom-es-Schug'afa welche von der Sieglin' schen Expedition im Winter 1900/01 untersucht wurden und deren Publikation vorbereitet wird.

(2) H. Thiersch, zwei antike Grabanlagen in Alexandrien S. 16, dort auch die Literatur zitiert. Vgl. Loewy, Festschrift zu O. Hirschfelds 60. Geburtstag (1903) S. 417.

späten rohen Wiederherstellung des Tempels wieder verwendet worden sind. Das scheint einmal aus der Darstellung des Gebälks bei Canina (1) hervorzugehen, wo man deutlich ersehen kann, dass Gebälk und Gesims gar nicht zueinander passen. Zum andern aber aus der Verwandtschaft dieses Gebälks mit dem vom Divus-Julius-Tempel, der 42 v. Chr. beschlossen, aber erst 29 v. Chr.

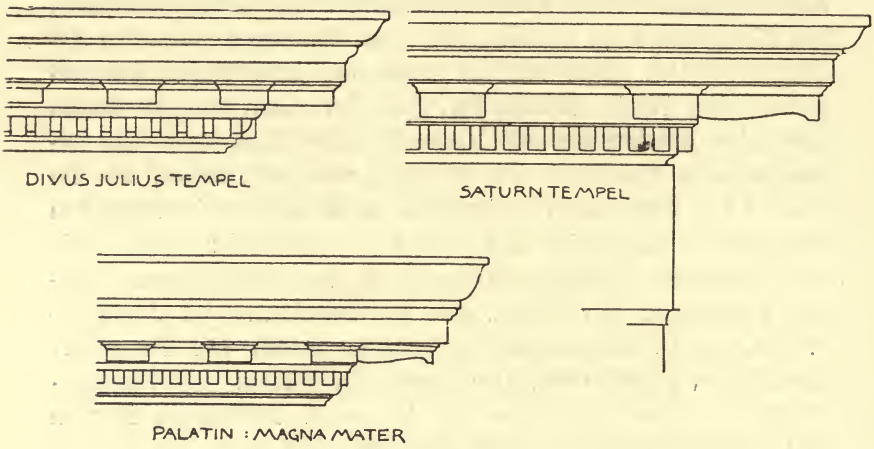


Fig. 13. Verwandte Konsolengesimse.

geweiht worden ist (2). Beide gleichen sich sehr. An dem des Caesartempels fehlt die Bohrlochtechnik, die schon an den Ornamenten der ersten Jahrzehnte nach Chr. überall angewendet wird, gänzlich. Ich halte das Gesims deshalb für früh und zum ersten Bau des Divus Julius-Tempels gehörig. Darin wird man bestärkt bei einem weiteren Vergleich dieses Gesimses mit dem des palatinischen Tempels, den wir oftmals als Vergleich herangezogen haben. Beide haben sehr ähnliche Formen bei fast gleichen absoluten Grössen (vgl. Fig. 13). Am Divus Julius-Tempel ist's ein Marmorgesims, hier eines aus Peperin, das stuckiert und in späteren Zeit nochmals mit einer neuen Stuckhaut überkleidet worden ist. Die Ein-

(1) *Edifizi*, Tav. XXXII.
(2) Jahrb. d. Inst. IV, 1889. Einzelheiten S. 137 ff.

fachheit der Formen, besonders der Konsolen (1), die schweren Simen, eine gewisse Häufung von Profilen sind beiden gemeinsam. Das frühere mag aber immerhin das des palatinischen Tempels sein (2).

Diesen beiden Gesimsen (3) steht also das des Saturntempels nicht unähnlich zur Seite. (Fig. 13) Wir werden daher wol Recht haben, es als ursprüngliches Bauglied des Tempels vom Jahr 42 v. Chr. anzusehen. Danach könnnen wir also urteilen und ersehen, dass es bereits den Tuffstilcharakter überwunden hat, und dass also L. Munatius Plancus seinen Saturntempel im « neuen Stil » errichtete.

Die Zeitspanne zwischen den so bestimmten Daten ist gering. Der Tuffstil herrscht noch 78 v. Chr. Der klassische Stil zeigt sich bereits 30 Jahre später. Der Einfluss der neuen Formen mag vielleicht schon früher begonnen haben, aber der völlige Sieg derselben ist doch wohl erst in der baulustigen Zeit Caesars zum Durchbruch gekommeu. Von da an beherrschen sie das ganze Feld, der Tuffstil ist überwunden.

Wollte man aber behaupten, dass sie schon früher in Rom eingedrungen wären, so müsste man annehmen, das Lutatius Catulus ein bewusster Reaktionär gewesen sei, oder als Vertreter einer ähnlich gesinnten Staatsleitung im Gegensatz zu den impe-

(1) Canina, *Edifizi* Tav. C fig. 4. Konsolengesims ähnlicher Art am Castorentempel in Cori überliefert.

(2) Die Gründungszeit des Magna Matertempels auf dem Palatin fällt (nach Hülsen Röm. Mitt. X, 1. ff.) ins Jahr 204 v. Chr. Aus unserer bisherigen Betrachtung geht aber hervor, dass die heute noch erhaltenen Bausteine, die um den Mauerkern herumliegen, jedenfalls einer späteren Bauperiode angehören. Die ausgeprägten korinthischen Säulenkapitelle, das Konsolengesims und die Gestalt der Schäfte, alles weist auf eine Erneuerung des Tempels etwa in der Mitte des ersten Jahrhunderts hin. Es ist dann nicht auffallend, dass die Formen des Akanthus denen unserer Volutenpolster nicht unähnlich sind, und dass auch gegen die frühere Annahme der Divus Julius-Tempel wahrscheinlich korinthische Kapitelle und Pilaster hatte. Die Analogie mit dem Saturntempel fällt ja nun weg. Der « palatinische » Tempel ist also nicht der älteste; und Durm a. a. O. S. 112 hat Unrecht, ihn bei der Besprechung der etruskischen Baukunst anzuführen.

(3) Aehnlich nah verwandt scheint ein von Canina T. LXXV mitgeteiltes Gebälk aus dem kleinen von Livia erbauten, unter Septimius Severus erneuerten Tempel der Fortuna muliebris (CIL. VI, 883) am vierten Meilenstein der via Latina (Original jetzt im Tabularium).

ratorischen « modernen » Strömungen gehandelt hätte. Doch lässt sich das nicht beweisen.

Im der Umgebung Roms hat der Tuffstil wohl noch länger geherrscht. Aber jetzt erst wird es verständlich, dass die grossartigen Anlagen Sulla's in Praeneste noch durchaus Tuffstilcharakter zeigen, denn wir wissen nun, dass in der Hauptstadt selbst in den 90er Jahren des ersten Jahrhunderts noch so gebaut wurde. Sulla hätte sonst wohl seinen Fortunatempel « modern » gebaut.

Unser Tempel steht also in der Zeit dieses Uebergangs vom Alten zum Neuen. Wir werden ihn daher wohl ungefähr in die Mitte des ersten Jahrhunderts ansetzen dürfen. Die jonischen Tempel am Forum holitorium sind später entstanden und A sicher vor B: beide zeigen die Formen des klassischen Stils entwickelter als unser Tempel. Die Datierung dieser beiden Bauten etwa ums Jahr 200 v. Chr. (Delbrück a. a. O. S. 67) — in Anlehnung an das bisher fest geglaubte Datum der Erbauung unseres Tempels — lässt sich demnach nicht mehr halten. Der Einfluss Kleinasiens und Alexandriens erscheint bei dieser frühen Ansetzung geradezu unmöglich, besonders im Hinblick auf den hermogenischen Kanon; sind ja doch die Bauten des Hermogenes in Magnesia und Teos selbst erst um 200 v. Chr. entstanden! Und bis diese in Rom bekannt wurden, und die Zeit reif war, sie nachzuahmen, mag es immerhin lange gedauert haben. — Nach Livius (2) fand nach dem Brand vom Jahre 213 im darauf folgenden Jahr eine Erneuerung der Tempel der Fortuna und der Mater Matuta statt. Von einer späteren Erneuerung wird nichts mehr berichtet. Wenn nun unser Tempel einer der beiden genannten war, was wir, wie eingangs bemerkt wurde, wegen der spärlichen topographischen Notizen überhaupt nicht wissen, so sind wir zur Annahme gezwungen, der im Jahre 212 neu gebaute Tempel sei in der Mitte des ersten Jahrhunderts, also cr. 160 Jahre später durch einen Neubau ersetzt worden.

(1) Livius XXV, 7, 6: *comitia deinde a praetore urbano de senatus sententia plebique scitu habita, quibus creati sunt quinqueviri muris et turribus reficiendis, et triumviri bini, uni sacris conquirendis donisque persignandis, alteri, reficiendis aedibus Fortunae et Matris Matutae intra portam Carmentalem et Spei extra portam, quae priore anno incendio consumptae fuerant.*

Schluss.

Wichtiger als die genaue Datierung und Benennung unseres Tempels ist uns die genaue Kenntnis seiner Eigenschaften. Damit ist ein Beitrag zur römischen Baugeschichte gegeben. Zusammenfassende Ueberblicke über dieses grosse Gebiet können erst gewonnen werden, wenn möglichst viele Monumente beschrieben und genau untersucht worden sind.

Möge sich die Zahl solcher Beiträge stetig mehren, damit wir die römische Baukunst in ihrer Fülle und Grösse, in ihren inneren Zusammenhängen und in ihrer Stellung zum politischen Leben kennen und begreifen lernen. Dazu einen kleinsten Teil beizutragen erschien mir wünschenswerter Beruf.

München, Januar 1907.

Ernst R. Fiechter.

ZUM SILBERBECHER CORSINI.

Die Beobachtung, der die folgenden Zeilen gelten, würde der vereinzelten Publication nicht wert sein, wenn sie nicht meine eben gedruckten Ausführungen über die Darstellung des *iudicium Orestis* auf dem Corsinischen Silbergefäss (Mitt. 1906, S. 289 ff. Taf. IX. X) ergänzte und für die Kenntnis der künstlerischen Quellen, aus denen die Bildhauer der römischen Denkmäler am Rhein ihre Motive schöpften, bedeutsam wäre.

Kürzlich hat Körber in der Mainzer Zeitschrift (1906) die glücklich wieder hergestellte grosse Juppiter-Säule von Mainz veröffentlicht. Unter den Reliefs der würfelförmigen Basis ist nun eines, dessen Composition zu einem Teile jenes Bildes des *iudicium Orestis* in unverkennbarer Beziehung steht, trotzdem es inhaltlich mit ihm nicht das Geringste zu tun hat: das Relief, das Minerva und Fortuna zu beiden Seiten eines Altars darstellt (Abb. 1) (1).

Die beiden Figuren entsprechen der Athena und der stehenden Erinys zu beiden Seiten des Tisches. Einfach copiert ist die Athena; während sie dort einen Stimmstein in die Urne legt, lässt sie hier ein Weihrauchkorn in die Flamme des Altars fallen (ob der Bildhauer dies Motiv wohl zu erklären gewusst hätte?). Um keinen Zweifel zu lassen, hat die Göttin auch hier jenen seltsamen Aermel am l. Arm (vgl. in meinem Aufsatz S. 290), und es zeigt sich damit, dass der Künstler schon aus zweiter Hand die Kenntnis der Figur empfangen hat. Einen Vorzug hat diese Copie vor allen

(1) Nach Taf. III, 11 *a* der Publication, zusammengestellt mit Abb. 2, der Nebenseite eines Sarkophages, auf der die beiden entsprechenden Figuren wiederholt sind (= Robert, Die ant. Sarkophagreliefs II, S. 173 Abb. 157'a).

anderen: sie giebt den Kopf der Göttin wohlerhalten, in guter Arbeit und in einem Typus der unserem Zeitansatze des Originales — an das Ende des 5. Jahrhunderts — durchaus entspricht.

Der Altar steht ebenso wie der Tisch (auf dem Becher) mit einer Kante voran. Von der Erinys ist in der Fortuna — einer sehr graziösen Gestalt — abgesehen von ihrer Stellung innerhalb der Composition nur ein Zug geblieben: die in der R. gehaltene und schräg nach vorn gesenkte Peitsche wurde zum horizontalen Griff des Steuerruders. Im l. Arm ruht statt der Fackel das Füllhorn. Sonst aber musste natürlich Alles geändert werden. Zu der Uebertragung veranlasst wurde der Bildhauer zweifellos vor Allem durch das brauchbare allgemeine Schema und sein Gefallen an der schönen Athena.

Will man nicht annehmen, dass dem Künstler in Mainz zufällig eine gute Copie jener Darstellung des *iudicium Orestis* zu Gebote stand, so ist eine derartig genaue und geschickte Uebertragung nur erklärlich, wenn wir voraussetzen, dass der Mann selber einst eine Reise in ein reicheres Kunstcentrum unternommen und von dort nach Art der Renaissance-Künstler ein Skizzenbuch gefüllt mit Studien, heimgebracht habe, oder dass es planvoll hergestellte und im Handel oder doch in den Bildhauerschulen vervielfältigte Musterbücher gab, die man sich sehr sorgfältig ausgeführt denken müsste.

Zweifellos wird man geneigt sein, dieser letzten Annahme den Vorzug zu geben, zumal man ihrer kaum wird entraten können, um sehr ähnliche Erscheinungen auf dem Gebiet der decorativen Wandmalerei, die Jedem geläufig sind, zu erklären. Auf dem der Vasenmalerei ist mir ein entsprechendes Beispiel gegenwärtig, auf das meines Wissens noch nicht hingewiesen wurde: man vergleiche das bekannte Antigone-Bild (*Mon. d. I.* X, Taf. XXVII = Archaeol. Zeitung, XXVIII, Taf. 40 = Baumeister, Denkmäler d. kl. Alt. Abb. 88), mit einem Berliner Vasenbild (Nr. 3289; abgeb. bei Roscher, Mythol. Lexikon III, Sp. 298, Abb. 7), das Telemachs Ankunft bei Nestor darstellt; in dem Nestor erkennt man den Kreon des andern Bildes wieder, und der Telemach entspricht, abgesehen von den Attributen, durchaus dem Herakles. Da Motive und Gruppierung in dem Antigone-Bilde sehr charakteristisch und natürlich sind, das Berliner Bild in dieser Hinsicht weniger

überzeugend wirkt und so viel schlechter ausgeführt ist, kann kein Zweifel sein, wo wir das Original zu suchen haben, oder welches von beiden Bildern dem Original, für das die Motive geschaffen wurden, näher steht. Immerhin aber haben doch die Maler der beiden Vasen zur selben Zeit und in der gleichen Gegend gelebt,

Fig. 1.

die Uebertragung könnte also ohne jenen Umweg vor sich gegangen sein, den wir in unserm Falle unbedingt annehmen müssen.

In einer seiner letzten Arbeiten hat Graeven ein Bildwerk der Igeler Säule und ein Relief aus dem Igel benachbarten Onsdorf auf griechische Vorbilder zurückgeführt (Zeitschrift f. bild. Kunst. N. F. XVI, S. 165 ff.), auf das bekannte Orpheus-Relief und den Hermes des Praxiteles in Olympia. Die zweite dieser Rückführungen wäre besonders bedeutsam, da der Hermes an seinem Ort verblieben und augenscheinlich niemals copiert worden ist, in Italien also unbekannt war; sie wäre es, wenn sie schlagend wäre.

Nun hat es aber von dem Hermes mit dem Dionysoskinde mehrere Fassungen gegeben, und darunter auch eine, die weit genauer mit dem Relief in Onsdorf übereinstimmt als die Statue des Praxiteles. Die Schöpfung ist uns in zwei Bronzen erhalten, die nur in der Haltung des r. Armes von einander abweichen (beide sind abgebildet in der *Gazette archéologique* 1889, pl. XIX und bei Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, Fig. 151: vgl. Klein, Praxiteles, S. 97 ff. Fig. 10; dort weitere Litteratur). Bei der

F.G. 2.

einen ist die Hand mit einer Traube erhoben, bei der andern hing sie nieder. Da diese die künstlerisch bedeutendere und der r. Arm auch auf dem Relief gesenkt ist, dürfen wir dasselbe am Original voraussetzen und mit Klein die Traube in der Hand der andern Bronze für « praxitelisches Gewächs » halten. Die Wiederholung des Typus auf dem Onsdorfer Relief spricht zweifellos für seine Berühmtheit, und so ist die Vermutung Kleins, dass uns in dieser Composition das von Plinius überlieferte Werk des Kephisodot erhalten sein könnte, nicht ohne Weiteres von der Hand zu weisen. Wenigstens lässt sich die andere Darstellung des gleichen Gegenstandes, die Klein glücklich wieder hergestellt hat, kaum auf den gleichen Künstler wie die Eirene zurückführen, obwohl sie zweifellos dieser zeitlich näher steht als dem praxitelischen Hermes.

Uebrigens darf man nicht übersehen, wie geschickt und mit wie viel Stilgefühl es der Onsdorfer Bildhauer verstanden hat, die Haltung der Linken und des Kindes soweit zu ändern, dass sie sich vollkommen ins Relief fügen.

Mir schien dieser Hinweis in dem hier gegebenen Zusammenhang nicht überflüssig. Gewiss setzt man mit Recht voraus, dass den Bildhauern der römischen Rheinlande und des Moselgebiets viele Anregungen aus rein griechischer Quelle auf dem Wege über Massilia zugeströmt seien, ohne Rom zu berühren. Da wir hier aber Alles einzig aus den Denkmälern selbst erschliessen müssen, ist Vorsicht doppelt geboten. Allerdings können wir ebenso wenig behaupten wie verneinen, dass jener Hermes in Rom bekannt gewesen sei (die kleinere schlechtere Bronze ist in Frankreich gefunden worden; der Fundort der anderen, auf deren Kopf man übrigens der vielumstrittenen Kopfschmuck des Hermes-Toth bemerkt [1]) ist unbekannt): keinesfalls aber ist das Onsdorfer Relief eine Nachbildung der in Rom unbekannten Schöpfung des Praxiteles.

Zuletzt hat über diese Beziehungen Michaelis in dem Jahrbuch der Gesellschaft für lothringische Geschichte u. Altertumskunde 1905, S. 213 ff. (mit 4 Tafeln) gehandelt. Er geht aus von einer weiblichen Statue, die in Metz gefunden wurde; sie ist in einem unweit von Metz gebrochenen Sandstein, also dort gearbeitet worden; ihr Stil aber ist nur mit dem kleinasiatischer, hellenistischer Werke zu vergleichen. Mit Recht zieht Michaelis zum Vergleich ähnliche Statuen aus Oxford und zwei von den weiblichen Einzelstatuen aus Pergamon im Berliner Museum heran, erklärt demnach den Stil der Metzer Figur für pergamenisch, und nimmt, da die pergamenische Kunst aus der Zeit des Altars, aus der jene Statuen stammen, in Italien mit einer Ausnahme keine Spur hinterlassen habe, an, der Metzer Bildhauer habe die Kenntnis jenes Stiles über Marseille erhalten. Aber die Heimat jener eigenartigen Darstellung weiblicher Gestalten war nicht Pergamon, sondern Rhodos. Von Rhodos kam die Anregung nach Pergamon — die eine jener Figuren ist die Nachahmung einer Musenstatue aus der berühmten Gruppe des rhodi-

[1]) Vgl. zuletzt Furtwängler in den Rhein. Jahrbüchern 1906 S. 193 ff.

schen Künstlers Philiskos (Watzinger, 63. Berliner Winckelmannsprogramm S. 8) —, von Rhodos kam sie nach Magnesia am Maeander (Humann-Kohte-Watzinger Magnesia S. 197 ff. Taf. 8), von dort verbreitete sie sich auf die ganze kleinasiatische Küste und die nahen Inseln, wo wir ihre Wirkungen auf unzähligen Grabreliefs finden, von dort nach Italien — ich brauche nur an die berühmteste Figur dieser Art, die Pudicitia, und Alles was mit ihr zusammenhängt, zu erinnern. Unter all diesen Werken nehmen die pergamenischen Statuen eine Sonderstellung ein; sie copieren nicht einfach, sondern sie übersetzen die rhodischen Motive in eine eigene Sprache, in den breiten, monumental-decorativen Stil der Altarreliefs.

Wie stellt sich nun dazu die Metzer Figur? Ist ihr Stil so ausgesprochen pergamenisch? oder ist es nicht vielmehr der rhodische Stil, wie er in Italien wohlbekannt und häufig nachgeahmt wurde? Nach der Abbildung scheint sie rhodischen Stil zu haben. Ist es doch auch kaum glaublich, dass jene pergamenischen Statuen, die in Pergamon selbst augenscheinlich vereinzelt geblieben sind, in so weite Kreise gewirkt haben sollten, während das für die rhodischen Gestalten ohne Weiteres verständlich wäre. Deren Weg aber geht über Rom.

In meinem Aufsatz über das *iudicium Orestis* habe ich S. 294 mich der Ansicht derer angeschlossen, die annahmen, von den drei Erinyenstatuen in Athen seien zwei von Skopas gewesen, die dritte von einem Kalos (nicht von Kalamis). Jetzt hat Reisch uns in seinem vortrefflichen Aufsatz über Kalamis (Oesterr. Jahreshefte 1906, S. 212 ff.) belehrt, dass es einen berühmten Kalamis zur Zeit des Skopas gegeben habe; er schliesst daraus, es liege kein Grund mehr vor, der Ueberlieferung, nach der ein Kalamis die dritte Erinys zu den zweien des Skopas geliefert habe, zu mistrauen; und zwar hätten beide Künstler gleichzeitig gearbeitet. Das Zeugnis des Phylarchos für die Zweizahl der athenischen Erinyen könne, wenn nicht ein Missverständnis vorliege, nur dadurch erklärt werden, dass Ph. von den zwei « Eumeniden » die dritte Genossin unter einem Sondernamen abgetrennt habe. Sollte uns aber darüber jede sonstige

Kunde verloren sein? Die Sache liegt doch so: Phylarchos bezeugt eine Zweiheit der Erinyen, der in Athen auch ein Zweiheit von Bildern entsprochen habe. Polemon dagegen sagt, der Bilder seien drei gewesen, darunter zwei von Skopas, das dritte von Kalos oder Kalamis; und zwar giebt er ganz genau an, die Bilder des Skopas hätten zu beiden Seiten gestanden, jenes andre in der Mitte. So war also zweifellos die Aufstellung im athenischen Heiligtum zu seiner Zeit. Wie konnte Phylarchos nur von zwei Bildern reden, mit denen er doch augenscheinlich die beiden des Skopas meinte?

Wenn auch die mittelste einen besonderen Namen trug, darüber, dass sie wesensgleich mit den andern sei, konnte doch kein Zweifel herrschen. Deshalb genügt es auch nicht, bedeutende Unterschiede in der äusseren Erscheinung der Bilder anzunehmen. Wie sollten auch gleichzeitig entstandene und für das gleiche Heiligtum bestimmte Darstellungen so verschieden ausfallen? Der Zwiespalt ist wohl nur auf eine Weise zu erklären: zur Zeit des Phylarchos, d. h. im dritten Jahrhundert (1), standen im athenischen Heiligtum die beiden Statuen des Skopas allein; zur Zeit des Polemon, zu Beginn des zweiten Jahrhunderts, hatte man in ihre Mitte das Bild des Kalos oder Kalamis gerückt. Ob Polemon gegen Phylarchos geradezu polemisiert hat, können wir aus dem Wortlaut des betreffenden Scholions (Soph. Oed. Col. 39) nicht schliessen; es stellt in der Tat nur die beiden Angaben neben einander (2).

Hat man aber die mittlere Statue erst am Ende des dritten Jahrhunderts zugefügt, so kann sie unmöglich gleichzeitig mit den Werken des Skopas entstanden sein. Es bleiben nur die zwei Möglichkeiten: entweder war sie eine neue Schöpfung oder ein altes Bild, das man zurückgestellt hatte und nun wieder hervorholte. Einen dritten Kalamis wird man nicht bemühen wollen, und so gewinnen Loeschcke's Combinationen (Enneakrunos-Episode S. 25 f.),

(1) Hecker hat im Philologus IV, S. 489 statt Phylarchos Philochoros als Autor der Angabe vermutet; ob mit Recht, entzieht sich meinem Urteil. Zugestimmt zu haben scheint nur Nauck (ebenda V, S. 696). Das Zeugnis der Zweiheit würde damit höheres Alter und einen bedeutenderen Gewährsmann gewinnen.

(2) *Φύλαρχός φησι δύο αὐτὰς εἶναι τά τε Ἀθήνησιν ἀγάλματα δύο. Πολέμων δὲ τρεῖς αὐτάς φησιν.*

nach denen man das alte Bild dem kretischen Meister Kalos, dem Neffen des Daidalos, zugeschrieben habe, neues Gewicht. Der Einwurf der Geschmacklosigkeit gegen die Zusammenstellung eines so altertümlichen Bildes mit zwei Werken des Skopas verfängt nicht, da es sich um Kultbilder handelt. Zweifelhaft bleibt, ob man folgern kann, dass es in Athen ursprünglich nur eine Bildsäule einer Erinys gegeben habe.

Werden meine Ausführungen angenommen, so verliert der jüngere Kalamis ein Werk, die Arbeit Reischs nichts an überzeugendem Gehalt.

W. Amelung.

SITZUNGEN UND ERNENNUNGEN.

14. December 1906 (Festsitzung zur Feier von Winckelmanns Geburtstag): G. E. Rizzo, *Le origini di Lavinio e il matrimonio di Enea, altorilievo di un sarcofago romano* (s. Mitteilungen Heft 4). — G. Körte, Das Alexandermosaik aus Pompeji (s. Mitteilungen später).
18. Januar 1907: R. Engelmann, Herakles und Linos. — G. E. Rizzo, *Il discobolo di Castel Porziano.*
1. Februar: G. Boni, *Il locus del Forum Ulpium.*
15. Februar: L. Pollak, Altgriechische Elfenbeinreliefs (s. Mitteilungen Heft 4).

Am Winckelmannstage wurden ernannt zu ordentlichen Mitgliedern die Herren

Corrado Ricci	in Rom
A. von Premerstein	» Athen
Paul Schazmann	» Genf

zum correspondierenden Mitgliede

Mrs. E. Strong née Sellers in Chatsworth.

Abgeschlossen am 26. Februar 1907.

LEGGENDE LATINE ANTICHISSIME

ALTORILIEVO DI UN SARCOFAGO ROMANO (*).

(Tav. XIII-XIV).

Nelle *Notizie degli Scavi* del 1905, ho pubblicato una prima relazione sommaria delle scoperte fortuite, avvenute nel 1903, presso le rovine di una villa romana, a Torre Nova, sulla via Labicana, in una tenuta di don Scipione Borghese. Da scavi abusivi e clandestini provennero tre sarcofagi, uno dei quali veramente insigne: quello con la rappresentanza di una scena di iniziazione ai Misteri Eleusini (1). I frammenti di un quarto sarcofago della stessa provenienza potei studiarli, col gentile consentimento del Principe e della Principessa Borghese, che mi è caro ringraziare qui pubblicamente.

Questi frammenti giacevano nelle cantine dello storico palazzo, ed erano — oltre che numerosissimi — piccoli; e talora anche incerti e dispersi; e fu veramente opera non facile poter ricomporre

(*) Questo articolo, con lievi modificazioni nella forma, è il discorso da me tenuto nell'Imperiale Istituto archeologico, per la Festa di Winckelmann, il 14 dicembre 1906. Esso era veramente destinato per la seduta solenne delle Palilie, essendo il monumento in intima relazione con le origini di Roma: ma nell'aprile passato ero lontano dalla città, e la mia lettura fu necessariamente differita. Ho voluto conservare la forma, piuttosto piana e semplice, di una conferenza occasionale, aggiungendo qualche breve nota.

(1) Per le condizioni della scoperta, rimando a quanto ebbi a riferire nelle *Notizie degli scavi*, anno 1905, p. 408 s. Del sarcofago con rappresentanza di Misteri sarà presto pubblicata un'ampia illustrazione nei *Monumenti antichi* dei Lincei, la quale chiarirà meglio la spiegazione sommaria, e necessariamente incompleta, da me data nelle stesse *Notizie*, specialmente per quanto riguarda una più precisa esegesi dei lati corti e di quello dove sono scolpite le Piangenti.

la parte inferiore del rilievo principale, la quale, quantunque mutila, può essere però sicuramente interpetrata, per il confronto con altri monumenti di schema, se non di soggetto, simile (1).

I.

Il sarcofago, di marmo pario, era lungo m. 2,42 (2), con un rilievo così considerevole, che raggiunge spesso i 15 cm. di altezza. Anzi parecchie delle figure sono interamente staccate dal fondo, simili a statuette riposanti su di un piano ondulato, che corre lungo il prospetto principale del sarcofago.

Così come si presenta dai frammenti ricomposti (cfr. tav. XIII), il rilievo può esser descritto, seguendone l'imagine, a questo modo: abbiamo, dalla sinistra, una figura seduta sopra un rialto roccioso, vestita di un semplice manto, che lascia nude le gambe. I piedi sono calzati di stivali (una specie di ἐμβάδες), con orli rimboccati e variamente ornati. Accanto ad essa sta poggiato un grande scudo circolare, sul quale è effigiata, a basso rilievo, una scena di combattimento. Segue il frammento di un'altra figura virile, di cui esiste soltanto il piede, con parte della gamba destra, coperta di anassiridi; e a questo gruppo, che, com'è meglio dire subito, si ripete nella parte centrale del rilievo, segue una figura incedente a grandi passi verso destra; figura, per disgrazia, anch'essa talmente frammentata, che ne esiste soltanto la parte inferiore delle gambe. Il gruppo centrale della rappresentanza è occupato da una scena di sacrificio. Un'ara, con frutta e con fiamme, una scrofa, accanto alla quale sei porcellini, e due alte figure: evidentemente quella del popa e del vittimario. Una di queste due figure è appena visibile nella fotografia; poichè di essa non esiste, nel secondo piano del rilievo, che il frammento di una gamba, quasi nascosta dal collo della scrofa. Al gruppo del sacrificio segue ancora un altro che, come sopra ho detto, è simile a quello che è scolpito nell'angolo sinistro del sarcofago. La stessa

(1) Mio collaboratore, per la ricerca e la materiale ricomposizione dei pezzi, fu il valente sig. Dardano Bernardini, restauratore nel Museo Nazionale Romano.

(2) Alt. della parte conservata all'angolo sinistro m. 0,49; alt. massima m. 0,59; profondità del sarcofago m. 1,07; alt. del coperchio m. 0,37.

figura troneggiante, che tiene accanto lo scudo, sul quale è rappresentato il Lupercale, con la Lupa allattante i due gemelli, e con la *Ficus ruminalis*, i cui rami si svolgono intorno ai margini della piccola caverna. Un giovinetto, in perfetto costume frigio, sta tra le gambe della figura seduta: anassiridi, piccolo chitone manicato, clamide fimbriata, berretto frigio; e non manca il *pedum* a rendere completo il costume di questo piccolo asiatico; al quale segue, an-

Fig. 1.

cora, la parte inferiore di un'altra figura, incedente verso destra, nello stesso schema di quella notata nell'altro lato del rilievo. Di fronte a questa, vediamo la parte inferiore di una figura muliebre, vestita di lunga tunica; e fra di esse, un putto tutto nudo, del quale è stata anche ritrovata, dopo eseguita la fotografia, la parte del braccio destro mancante, con la mano che teneva una face. Un frammento di questa face, capovolta, si vede ancora accanto ai piedi della figura virile incedente.

Oltre questi frammenti, che ho potuto a stento ricomporre, con tutti gli attacchi sicuri e senza restauro di sorta (la testa del piccolo frigio, p. es., consta di otto frammenti, ch'eran qua e là dispersi), avanzano anche altri pezzi minori, che non poterono trovar

posto nella ricomposizione, ma che mirabilmente ci aiutano per l'interpetrazione della scena rappresentata nel rilievo (cfr. le fig. 2 e 3).

Altri pezzi appartengono al coperchio del grandioso sarcofago; e vi si possono vedere le teste barbariche agli angoli; e, nella tabella rettangolare, avanzi di scene di combattimento (fig. 1).

***

Non era, a prima vista, facile riconoscere il soggetto della rappresentanza figurata; per quanto avessimo già alcuni accenni probabili, come la scrofa, lo scudo con il Lupercale e il piccolo Frigio. Questi accenni facevan già pensare a qualche soggetto che si ricollegasse con le prime origini di Roma. Ma le basi dell'interpetrazione, più che in questi elementi, non troppo sicuri, dato lo stato frammentario del rilievo, sono nello stesso schema della composizione; ed è stata questa la chiave che mi ha aperto la via ad una interpetrazione, che io reputo convincente in ogni sua parte.

Esistono, nell'arte romana dell'età imperiale, molti sarcofagi, nei quali è rappresentata una scena di matrimonio; questa numerosa serie di sarcofagi può essere divisa in varie classi; in quanto che la scena del matrimonio è concepita in maniera diversa e occupa un posto piuttosto che un altro nell'insieme della rappresentanza figurata. Seguendo in gran parte le conclusioni del noto libro del Rossbach sul matrimonio romano (1), noi diremo che una classe comprende principalmente i sarcofagi nei quali la *dextrarum iunctio* è rappresentata insieme con il corteo nuziale; e un'altra classe quei sarcofagi nei quali la *dextrarum iunctio* costituisce, per dir così, un episodio della vita privata o militare della persona alla quale il sarcofago era destinato.

Però è da notare che, tanto nella prima che nella seconda classe, la *dextrarum iunctio* sta sempre nella parte destra della rappresentanza: così, almeno, in tutti i sarcofagi romani che ho potuto esaminare; e questo fatto ci guida mirabilmente alla retta interpetrazione del nostro rilievo.

(1) Rossbach, *Römische Hochzeits- und Ehedenkmäler*; specialmente a p. 105 ss. e p. 118 ss. Cfr. le principali rappresentanze figurate di questi sarcofagi in *Wiener Vorlegeblätter*, 1888, tav. IX.

Osserviamo, intanto, che tra i frammenti superstiti, che, come ho detto, non poterono trovar posto nella ricomposizione, abbiamo due mani che si stringono (fig. 2). Ora chiunque esamini l'ordine e la direzione delle figure del nostro rilievo, potrà, senza stento, convincersi che, per esclusione, queste due mani che si stringono non possono appartenere che alle due figure dell'angolo destro; le quali, perciò, si completano, come le due figure della parte destra

Fig. 2.

di tutti gli altri sarcofagi, in un gruppo rappresentante un uomo incedente a destra, che stringe la mano ad una donna velata, che gli sta di fronte.

Per chiarire il concetto, scegliamo uno di questi sarcofagi: p. es. quello che si trova nella chiesa di s. Lorenzo fuori le Mura (1), il quale appartiene alla prima classe accennata, in cui la *dextrarum iunctio* è come seguita dal corteo nuziale (Tav. XIV, fig. 1).

Questo è il famoso sarcofago, adoperato come tomba del Cardinale Guglielmo di Lavagna, nipote di Innocenzo IV, morto nel

(1) Matz e von Duhn, *Ant. Bildw. in Rom*, n. 3090. Cfr. Rossbach, op. cit., p. 40 ss. (ivi la bibliografia precedente).

1256. Non è mio compito descrivere qui il monumento, più volte effigiato, pubblicato e discusso. Fermiamo, piuttosto, la nostra attenzione sul gruppo a destra della rappresentanza. Un uomo, non più giovane, in tunica e toga, con le tabelle nuziali nella sinistra, dà la mano destra ad una donna, velata del *flammeum*. Fra di loro sta la piccola figura di Imeneo; e, nello sfondo, *Iuno Pronuba*. Gli altri personaggi hanno, per il confronto col nostro rilievo, un'importanza molto secondaria; ed ho appena bisogno di ricordare che assai diverse sono le interpetrazioni che di queste figure si sono date. Ora, esaminando lo schema delle due figure a destra con lo schema delle medesime figure nel nostro sarcofago, noi non troviamo alcuna differenza notevole.

***

Ma a rendere il confronto ancor più convincente, sceglierò uno dei sarcofagi della seconda classe: di quella, cioè, in cui il matrimonio è considerato come un episodio della vita del defunto; di modo che il lato principale era destinato alla rappresentanza dei fatti più importanti; e nei lati corti si svolgevano, per dir così, le *minores res gestae*, le quali continuavano, alcune volte, anche sul coperchio di questi sarcofagi, come appunto doveva essere nel nostro.

È stato osservato che queste interessanti rappresentanze dell'arte romana dei sarcofagi, rassomigliano, quasi, ad un panegirico dell'estinto; sono, nella storia della plastica romana, ciò che la *laudatio funebris* è nella storia della letteratura.

Scegliamo il sarcofago (tav. XIV, fig. 2), ora conservato nel Museo Civico di Mantova (1), e confrontiamolo direttamente con quello Borghese. Tutto il rilievo è, come nel nostro, tripartito: nel centro la scena del sacrificio, ai due lati la *dextrarum iunctio* ed un altro fatto insigne della vita. Anche qui la scena di destra è concepita ed eseguita come nel nostro rilievo.

(1) Pubblicato già dal Labus, *Museo di Mantova*, III, 52; e poi più accuratamente descritto e interpetrato dal Dütschke, *Zerstreute ant. Bildw. in Oberitalien*, IV, n. 643. Cfr. *Wiener Vorlegeblätter*, 1888, tav. IX, n. 1 (riproduce la infedele e manierata incisione del Labus).

C'è soltanto di più la figura di *Iuno Pronuba* e quella di una donna, a destra, accanto alla sposa: la madre, certamente, o la nutrice. La scena centrale, cioè quella del sacrificio, può essere riferita al matrimonio, o secondo altri, può anche esser riferita all'augurio delle imprese militari svolte o accennate nel resto del rilievo. Infatti l'abito militare che i sacrificanti indossano in alcune di queste scene, lascia credere che il sacrificio non sia sempre e necessariamente collegato col matrimonio.

Chiara è la scena che sta a sinistra del sarcofago. Una famiglia di barbari, nemici vinti dall' « *imperator* » romano, a cui il sarcofago era destinato, viene condotta dinanzi a lui, per implorare pietà e benevolenza. Questo è certamente un ricordo del principale fatto militare dell'estinto; onde in questi sarcofagi era gentile uso effigiare i momenti fortunosi della vita, sia nella pace serena degli sponsali, che nella gloria tumultuosa della guerra.

È ben noto anche che nessuna di queste rappresentanze figurate, finora conosciute, può esser riferita ad un personaggio storicamente noto; ed è soltanto per la fallace interpetrazione datane dal Labus, che il sarcofago di Mantova potè essere riferito alle gesta di Lucio Vero: nè altrimenti ancora esso è chiamato.

Tanto meno poi queste rappresentanze conosciute possono essere riferite a miti e leggende: chè anzi le mitiche nozze greche sono trattate assai diversamente nei rilievi dei sarcofagi romani; e basterà che io qui richiami alla vostra memoria il modo in cui è concepita la scena delle nozze di Peleo e Teti, nel grazioso sarcofago di Villa Albani (1).

***

Nel nostro rilievo, intanto, ci sono certamente elementi non comuni, sia nella composizione, che nello stile e nella stessa grandiosità delle proporzioni.

Imponente è la figura seduta, che si ripete per due volte nella scena figurata, e nell'identico schema. Essa si appoggiava con la sinistra ad un lungo scettro (cfr. fig. 3), del quale è conser-

(1) Robert, *Sarkophagreliefs*, II, 1.

vata una parte invisibile nella fotografia; e le aggiungono maestà la posa diversa da quella di tutte le altre figure ed il grande scudo istoriato. Il gruppo centrale non può essere riferito ad un sacrificio comune, chè allora noi non sapremmo spiegarci il perchè dei numerosi porcellini sotto la scrofa e accanto all'ara.

Singolare è, inoltre, la figura del giovinetto frigio; e che questa debba avere, nell'intenzione dell'artista, uno speciale significato, che non possa essere una figura di genere, è di una

Fig. 3.

tale evidenza, che non sento il bisogno di troppe dimostrazioni. E tra i giovinetti frigii, poichè si deve escludere Paride, al quale non conviene quell'età troppo giovanile, noi non avremo altra scelta che fra Astianatte ed Ascanio.

Mi sembra, dunque, che sia il momento di dare un nome a tutte le figure del nostro rilievo: Ascanio e Imeneo sono, pertanto, sicuri; e l'insieme della scena ci dà egualmente come sicuri Marte, Enea, Lavinia, il popa e il vittimario.

II.

Nota è la leggenda, che riposa sul culto patrio dei Penati (²): leggenda, dirò così, indigena, essenzialmente latina, tradotta nel

(²) Vedi, per le fonti, il manuale del Preller-Jordan, II, 325 ss.; e cfr. l'artic. « Aineias » in Roscher's *Lexikon*, I, 1, p. 177 ss.; o altrove. Cfr. poi

marmo da un'arte essenzialmente romana. E lo scultore ha scelto, della poetica leggenda, i momenti principali: l'*augurium* che precede la fondazione di Lavinio, col sacrificio della bianca scrofa; ed il matrimonio di Enea con la figlia di Re Latino.

L'una e l'altra scena si svolgono alla presenza di Marte; ed è notevole che fra i personaggi nominati nelle fonti superstiti (molte, però, noi ne abbiamo perdute, sia fra le storiche, che fra le poetiche antichissime), — è notevole, dicevo, che Marte non appaia, con intervento diretto, nel prodigio e nella pace, seguìta dal matrimonio. Però il Dio trova benissimo il suo posto in questa rappresentanza. Non è forse Marte il dio italico per eccellenza? E il suo culto è talmente diffuso nel Lazio, che non vale addurre qui citazioni e prove di un fatto assai noto; nè ho bisogno di soffermarmi sulla intima relazione di questo dio con tutta la leggenda delle origini di Roma.

Vale piuttosto ricordare che Marte era per gli italici il divino progenitore di stirpi, protettore delle nuove città, fondate dagli eroi avventurosi (1). Simile all'Apollo dell'Olimpo greco, venerato dai coloni, che propagavano, per i mari e le terre lontane, il nome e la civiltà della patria, Marte è anch'egli *Patroos* ed *Archagetes*; e così si spiegano gli appellativi di *Mars pater*, *Marspiter*: nè altra origine e significazione hanno alcuni nomi di popoli e di città, come Mamertini, Marsi, Marrucini, Mamertum, Marruvium ed altri.

E non può davvero presentare difficoltà la figura di Ascanio accanto alle ginocchia di Marte; chè Ascanio, nipote di Venere, è intimamente congiunto con il dio guerriero, che ha tanta parte nell'Olimpo italico e nelle tradizioni preromulee. Si osservi, poi, che l'età nella quale lo scultore ha rappresentato il piccolo figlio di Enea, concorda con la tradizione più antica e più diffusa: egli è ancora un giovinetto, quasi un bambino, quando il padre arriva nel Lazio e stringe lega con Latino; onde noi ben comprendiamo

---

specialmente, per il « momento » rappresentato nel nostro rilievo, Dionys. I, 56 s.; Varro *L. l.* V, 144 etc.

(1) Vedi, p. es., Roscher, *Apollon und Mars*, p. 78 ss.; e cfr. Corssen, *Aussprache*, I², p. 405.

la tradizione acccolta da Tito Livio (I, 3, 1), che, morto Enea, il figlio Ascanio fosse rimasto sotto la tutela della matrigna Lavinia.

Ma torniamo ancora alla figura di Marte, per ricordare come nelle leggende che accompagnavano la fondazione della città, avessero sempre parte un dio e i suoi figli, da un canto; e, dall'altro, un prodigio. Questo dio è Apollo, nel mito greco, Marte, nel mito italico. Basta richiamare alla memoria la leggenda di Ciro, quella di Miletos e Kydon, figli di Apollo; basta appena fare un cenno della notissima leggenda di Romolo e Remo; e ricordare che gli animali del prodigio sono sempre il picchio ed il lupo. Onde ben si spiega come lo scultore, con una specie di prolessi artistica, abbia adornato lo scudo di Marte con la simbolica rappresentanza del Lupercale, quasi a significare

. . . . . l'alto effetto,
Che uscir dovea di lui, e il chi e il quale.

*
* *

È una vera disgrazia che questa figura ci sia arrivata tanto mutila; pur non v'ha dubbio che noi dobbiamo in essa riconoscere Marte che presiede al mitico matrimonio di Enea e al sacrificio per la fondazione di Lavinio, nella sua qualità, molto diffusa nel mito latino, di Nume *patroos* ed *archagetes*. A rendere sempre più sicura la nostra esegesi del rilievo, vediamo nella parte destra di esso la figura di Imeneo, da me fortunatamente rintracciata, in mezzo ad altri frammenti.

Che manchino in questa scena la figura di *Iuno Pronuba* ed altre accessorie, non può sorprendere, dato il carattere divino, o mitico che dir si voglia, dei personaggi che compiono la *dextrarum iunctio*. Si noti però (il che non so quanto possa apparir chiaro nella figura), che proprio nel secondo piano del rilievo, tra Enea ed Imeneo, era soltanto scolpita, in rilievo basso, un'altra figura virile, di cui rimangono le gambe: forse — ma non oserei affermarlo — la figura di Re Latino.

È interessante notare che la scena del sacrificio può avere un significato triplice: in quanto che può riferirsi, oltre che al prodigio preannunziato dell'Oracolo, alla lega tra Enea e Latino e al matrimonio di Enea con Lavinia.

E questo, per il ricordo che noi ne abbiamo conservato in Varrone (1), il quale riferisce che, stringendosi un'alleanza, si deve, secondo il rito, immolare una scrofa; che l'antico Re e gli alti personaggi dell' Etruria immolavano, nel momento delle nozze, una simile ostia; e che anche i Latini e i Greci pare abbiano fatto altrettanto in Italia, come afferma l'antico scrittore.

Nella tradizione antichissima, rimane un famoso esempio di questa rappresentanza artistica della scrofa (2); il cui simulacro di bronzo era, fino a tardi tempi, esposto a Lavinio.

Da questo esempio monumentale, a noi tramandato dalle antiche fonti latine, derivano le rappresentanze superstiti, delle quali gioverà fare un rapido cenno, per il confronto con il gruppo centrale del nostro rilievo.

Alla prima età imperiale appartiene l'ara dei « Lares Augusti », conservata nel Belvedere del Vaticano (3); e le rappresentanze figurate di questo piccolo monumento sono intimamente connesse con lo spirito della letteratura e della religione del tempo. La Vittoria con lo scudo, su cui è inscritta la dedica ad Augusto, l'apoteosi di Augusto, e l'« augurium » per la fondazione di Lavinio(fig. 4), sono inspirate ad un unico concetto politico e letterario, il quale, anche nei piccoli monumenti dell'arte, voleva ri-

(1) Varro *R. r.* II, 4, 9: *quod initiis pacis foedus cum feritur porcus occiditur, et quod nuptiarum initio antiqui reges ac sublimes viri in Etruria in coniunctione nuptiali nova nupta et novus maritus primum porcum immolant. Prisci quoque Latini et etiam Graeci in Italia idem factitasse videntur* Cfr. Preller-Jordan, II, 325, n. 3; Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, p. 477.

(2) Varro *R. r.* II, 4, 18: « *huius suis ac porcorum etiam nunc vestigia apparent Lavinii, quod et simulacra eorum ahenea etiam nunc in publico posita et corpus matris ab sacerdotibus quod in salsura fuerit demonstratur* ». Quanto alla statua di bronzo della scrofa coi porcellini, noi possiam credere che fosse come un'imagine del culto esposta nel santuario dei Penati, oppure anche in quello di Vesta; e quanto al corpo conservato *in salsura*, sarà facile credere alle solite imposture sacerdotali. Cfr. Preller-Jordan, II, p. 326, 2.

(3) Visconti, *Museo Pio-Clementino*, VI, 20; *Museo Chiaramonti* III, tav. XIX. Raoul-Rochette, *Monum. ined.*, tav. LXIX. Qui per la prima volta riprodotta fedelmente con mezzi fotomeccanici. Cfr. Heydemann, in *Arch. Zeitung*, XXIX [1872], p. 122.

collegata la « domus Julia » alle tradizioni antichissime di Enea e di Ascanio-Julo.

Incerta sembra anche a me l'interpetrazione del lato sul quale è scolpita la scrofa del sacro prodigio; nè oserei affermare che la figura seduta sia quella di Re Latino, che legge i patti

Fig. 4.

di alleanza ad Enea. Ed escludendo che questa figura sia muliebre e che possa rappresentare la Sibilla, mi sorride quasi l'idea che un poeta, forse Virgilio, legga dinanzi ad Enea il racconto delle gesta future.

Certo è, però, che noi abbiamo qui la sicura rappresentanza di Enea e del prodigio per la fondazione di Lavinio; ed è questo l'unico monumento artistico a noi rimasto dell'età augustea, nel quale si possa trovare una certa analogia — di soggetto, se non

di composizione — col nostro rilievo, il quale ha, però, tutta l'impronta di una età più tarda.

Notissima è anche la scrofa della « Sala degli animali » nel Vaticano (1); la quale ha comune con quella del rilievo Borghese e con altre una specie di « abbreviazione artistica »: poichè lo scultore, non potendo scolpire tutti i trenta nati dalla scrofa, si è contentato di effigiarne dodici in quella del Vaticano, sei appena nella nostra. Dal simulacro di Lavinio (la metropoli *sacra* dell'antica Roma, fino a tarda età imperiale) derivano certamente le uguali figure simboliche e religiose nelle monete di Antonino Pio (2), ed altre che qui tralascio di enumerare (3).

*
* *

Della leggenda di Enea nel Lazio, ci rimangono altre rappresentanze di età augustea: principali quelle che si svolgono nelle pitture del Columbario dell'Esquilino, ora conservate nel Museo Nazionale Romano. Ma di queste importantissime pitture sono andate perdute le scene iniziali del lato occidentale; le quali dovevano appunto contenere l'arrivo di Enea nelle coste del Lazio, e il suo incontro con Latino, non che il prodigio della scrofa e il matrimonio con Lavinia; di modo che i quadri superstiti cominciano soltanto con la fabbricazione di Lavinio (4).

Non abbiamo, quindi, alcuna altra opera d'arte, non una sola rappresentanza figurata a me nota, la quale ci rappresenti Marte che assiste e presiede al sacrificio della scrofa del fatidico prodigio, e al matrimonio di Enea con la figlia di Re Latino.

Questi episodi, scolpiti nel lato principale del sarcofago, erano stati certamente concepiti dallo scultore come i fatti più insigni

(1) Visconti, *Museo Pioclem.*, VII, 32; Helbig, *Führer*, I², n. 182.

(2) Lenormant, *Trésor de numism.* tav. XXXII, 9, 10; p. 60 (in Daremberg-Saglio, I, 1, 107, fig. 153 e 154).

(3) Singolare, per la storia della diffusione di questo simbolico simulacro, è il ricordo conservatosi in un'iscrizione di *Obulco* (*C. I. L.* II, 2126), municipio romano della Hispania Baetica, ora Porcuna, nella quale si legge che alti magistrati della città avevano dedicato « *scrofam cum porcis triginta* ».

(4) Cfr. Robert, in *Annali dell'Istituto,* 1878, p. 267 ss.

relativi alla venuta di Enea nel Lazio; ed ho già detto quanta importanza abbia l'intervento divino di Marte Padre, intervento che, se non è tradizionale, è certamente dovuto ad una fonte poetica od artistica, che noi ignoriamo.

Infatti lo scultore ha concepito la sua composizione romana, con arte essenzialmente romana: e questo è pregio singolarissimo del nostro rilievo. Qui Selene non discende a trovare Endimione dormiente; nè Medea fugge dalla reggia fatale sul carro tirato dagli alati dragoni, nè Fedra geme per l'amore di Ippolito, nè le Menadi sbranano Penteo, nè altre mitiche leggende greche — sia pure prescelte con significato simbolico — adornano la funebre arca di marmo pario. Romano e sacro è il soggetto della rappresentanza figurata; romane le fonti tradizionali o artistiche seguite dallo scultore; romano lo schema della composizione, come nei sarcofagi rappresentanti il matrimonio della vita comune; romano è lo stile della scultura.

Se la *dextrarum iunctio* completava gli episodî principali del ciclo, gli altri « fatti di Enea » dovevano certamente svolgersi nei lati corti e nel coperchio, come negli altri sarcofagi menzionati; tanto vero che un grande frammento del fianco sinistro del sarcofago Borghese rappresenta un guerriero incedente a destra, seguito da un giovinetto vestito di una semplice tunica.

Non fu possibile fotografare questa parte del rilievo, sia perchè non lo permettessero le condizioni di luce, sia anche perchè lo stato di conservazione è talmente cattivo, da lasciar appena interpetrare, nelle linee generali, le due figure rappresentate. Nulla si conserva del fianco destro del sarcofago; ma da quel frammento che ho potuto far vedere, si desume che il coperchio doveva anche esso contenere fatti allusivi alle guerre combattute nel suolo latino; poichè rimane in questo frammento la figura di un cavaliere vittorioso incedente sopra un nemico abbattuto.

*
* *

Se dai frammenti superstiti non è facile risalire subito all'effetto che l'intera composizione doveva produrre, possiamo, però, affermare che, dal lato artistico, la distribuzione delle figure è ben riuscita, quantunque non ci sia in esse una soverchia varietà, per la ripetizione dei due gruppi principali di Marte, Ascanio ed Enea.

La mancanza della testa e della parte principale dei personaggi ci rende disagevole un completo esame stilistico. Il trattamento della scultura è fin troppo levigato, di una fredda eleganza, quasi accademica. Vi si nota un'accuratezza grande, forse soverchia, nei particolari; il nudo è disegnato con linea convenzionale e stentata.

Ma grande è l'abilità tecnica del nostro scultore; ed ho già osservato che il rilievo è molto alto, e che alcune delle figure sono, si può dire, concepite ed eseguite come statue interamente staccate dal fondo; quantunque, date le proporzioni del rilievo, esse fossero grandi un terzo del vero. Mirabile per la tecnica doveva essere la figura del vittimario: statua non staccata dalla base del rilievo, ma insieme con esso scolpita, e ricavata da un unico masso.

Elementi migliori per lo studio stilistico troviamo negli scudi, dei quali non abbiamo nell'arte romana altri esempî che possano prestarsi al paragone. Il rilievo, basso ma nitido, è preciso di contorni, e trattato con una evidente imitazione della metallotecnica; e la conservazione quasi perfetta di questi scudi, ci lascia, oltre che il soggetto, apprezzare il genere d'arte e la tecnica prescelta dallo scultore.

In quello del Lupercale (tav. XIII n. 2), la lupa volge la testa verso i gemelli: e questo « schema » è comune nelle monete imperiali, a cominciare dai Flavii fino a Costantino, ed anche più tardi. Solo nella serie di Adriano, la lupa è disegnata nel tipo più antico, simile alla statua di bronzo del Campidoglio. Con Antonino Pio troviamo l'aggiunta del Lupercale; fatto di cui bisogna tener conto, per quanto fra poco dirò sulla cronologia del nostro rilievo (1).

Più importante per noi è l'altro scudo (tav. XIII n. 3) con rappresentanza di battaglia; il quale richiama subito alla memoria il frammento dello scudo Strangford (2), pertinente, come si sa, ad una copia della Parthenos di Fidia. Spicca nel mezzo un guerriero vittorioso, che sta per uccidere un nemico, un barbaro, il quale è già ca-

(1) Una ricerca di questi tipi di monete nel medagliere del Museo Nazionale di Napoli, fece, da me pregato, il mio dotto amico E. Gabrici, con la sua ben nota competenza: e qui gliene rendo pubbliche grazie.

(2) Cfr. Conze, *Die Athenastatue des Phidias im Parthenon*; ed altrove.

duto dal cavallo; e intorno a questo gruppo si addensano cavalieri e pochi combattenti a piedi, in una mischia furiosa; concitati sono i movimenti, ottima la distribuzione degli spazî nella superficie circolare; sicchè la composizione riesce piena ed armonica. L'origine di queste scene di combattimento, diffuse nell'arte ellenistica e nell'arte imperiale romana, è senza dubbio pittorica. E bene a ragione queste rappresentanze sono state ricollegate con un ciclo, certamente numeroso, di pitture ellenistiche; poichè non doveva essere sola la pittura di Pergamo, descritta da Pausania (I, 4, 6), rappresentante la sconfitta dei Galli in Asia.

I soggetti e i « motivi » di queste pitture servirono all'arte romana, assumendo la significazione di vittorie dei Romani su Barbari, su Galli e su Daci, principalmente: basterà ricordare i rilievi del sarcofago Amendola nel Museo Capitolino, del sarcofago Ludovisi, e di altri del Palazzo Giustiniani (1).

In tutti questi rilievi è ripetuta — quasi come un « motivo di predilezione » — la figura del combattente barbaro nudo, che cade dal cavallo, col dorso rovescio, e visto sempre da tergo: l'identica figura, che è come un contrassegno dell'originale comune o dell'unica fonte d'ispirazione, troviamo, appunto, nello scudo del sarcofago Borghese; nel quale è anche ripetuto lo « schema » del cavaliere vittorioso, che occupa, come nel sarcofago Giustiniani e in altri simili, il centro della rappresentanza.

Volle lo scultore, nell'effigiare questa battaglia, alludere alle lotte di Enea nel Lazio? Volle egli attenersi a quell'innegabile concetto simbolico, al quale è inspirata la rappresentanza dello scudo col Lupercale? Certamente, noi vediamo, nel piccolo rilievo, due tipi di combattenti: i « barbari » nudi, e quelli che chiameremo « indigeni » vestiti, oltre che armati. Ma questo non può bastare, per dare una significazione determinata alla scena di combattimento, la quale, forse, allude in generale ad una vittoria generica di Romani su Barbari; ed è quindi, come tante altre, destinata a lusingare l'eterno orgoglio della stirpe dominatrice.

(1) Sarcofago Amendola: Helbig, *Führer*, I², n. 430; sarcof. Ludovisi: Schreiber, n. 138, Helbig, op. cit., II², n. 936; sarcof. Giustiniani: Rizzo, *Sculture ant. del Palazzo Giustiniani*, Bull. comun. 1905, p. 62 ss., tav. IV (ivi la bibliografia e gli studî precedenti).

*
* *

Rimane che io dica alcune parole relative alla cronologia del rilievo. Muoviamo dagli elementi stilistici esterni, per osservare che i sarcofagi con le rappresentanze mitiche sono straordinariamente rari nel primo secolo dell'Impero; e che la forma del coperchio, con la tabella allungata, terminata agli spigoli da due grandi teste, o di Meduse, o di Barbari, diventa già comune nel secondo secolo (1). Notiamo, inoltre, che nessuno dei sarcofagi con scene di matrimonio è anteriore al principio del secondo secolo; anzi la maggior parte, e i migliori di questi sarcofagi, devono sicuramente essere riferiti all'età degli Antonini, come, per esempio, quello di Mantova, nel quale il tipo delle teste e la forma caratteristica della barba, non lasciano alcun dubbio sulla precisa attribuzione cronologica del rilievo. Alla medesima età io riferisco il grandioso sarcofago Borghese; e precisamente all'età fra Adriano e Antonino Pio.

È noto come in quel tempo dell'impero, grande e potente, ma non lontano dalla decadenza, si cercassero di richiamare in vita le antiche tradizioni, la religione patria, e i prischi costumi incorrotti; ma questo richiamo *ufficiale* e *politico* all'antico rito, non trovava più una rispondente eco nell'anima romana. Tentato già da Augusto, quando la invasione dei culti e dei riti stranieri cominciava, e rinnovato dagl'imperatori della famiglia degli Antonini, questo richiamo rimase infecondo, chè la sentimentalità religiosa invano tentava frapporre un argine al freddo scetticismo delle società colte, alla moda de' più strani culti orientali, alla frenesia di misteriosi riti, e — confessiamolo! — al calore sincero, onde l'unica e vera fede di quel tempo dava speranza di pace alle anime affaticate.

Ed anche l'arte rispecchia questo freddo richiamo alle prische leggende, che oramai non avevano più alcun altro valore, se non quello letterario ed artistico. Basterà ch'io ricordi alcuni monumenti di questa età, dei quali è come una sintesi (ed è certamente la più solenne affermazione di questo idealismo religioso) il tempio

(1) Cfr. Altmann, *Archit. u. Ornam. der ant. Sarkophage*, p. 95 ss.

di Venere e Roma, amorosa opera di Adriano, nel cui frontone occidentale stava effigiata la leggenda romulea: Marte e Rea Silvia, la lupa allattante i Gemelli, e probabilmente la fondazione di Roma. Questo, come è notissimo, noi possiamo vedere nel frammento di rilievo, con la rappresentanza del tempio di Venere e Roma; rilievo ora conservato, in parte, nel Museo Nazionale Romano (1).

Alla medesima età appartiene certamente l'ara di Ostia (2); come si può desumere, oltre che dalla dedica, con l'anno consolare 124 d. Cr., dallo stile levigato e freddo, il quale non può certamente essere di età augustea.

Se dunque l'ara del Belvedere e le pitture del Columbario dell'Esquilino, sono una fra le tante prove, desunte dall'arte figurata, per quel ritorno alle antiche tradizioni, nel quale si impernia tutta la politica e tutta la religione dell'età augustea, altri monumenti dell'età degli Antonini, ai quali viene ad aggiungersi questo sarcofago, ci parlano del medesimo fatto. E ci sarebbe anche da indagare — se fosse possibile — il perchè di queste scene della prisca leggenda latina nel rilievo di un sarcofago.

Esso doveva essere, forse, destinato ad un grande personaggio, data la mole e l'eccellenza del lavoro, la magnificenza e la rarità del soggetto; e considerato anche il significato religioso, e forse simbolico ed allusivo, delle rappresentanze figurate. E se vorrà la fortuna (il che non è ancora lontano dalle mie speranze) che si ritrovino, se non tutti, alcuni almeno degli altri frammenti del grandioso rilievo, noi potremo aggiungere alla storia della plastica, meno incompleto, un monumento insigne, anche per il modo in cui erano effigiati gli eroi tradizionali consacrati, oltre che nella religione e nel culto, nell'arte schiettamente romana.

G. E. Rizzo.

Roma, nel dicembre del 1906.

(1) Helbig, *Führer*, I², n. 647, e II², n. 1037. Cfr. Preller-Jordan, II, p. 357. Tralascio di citare altri monumenti di data incerta, per quanto probabilmente dello stesso tempo, come l'Ara Casali e i frammenti dell'altorilievo donato da P. Hartwig al Museo delle Terme (*Roem. Mitteil.*, 1904, p. 23 ss.).

(2) *Notizie degli Scavi*, 1881, p. 112 s., tav. II; Helbig, II², n. 1086; ed ora — nel momento di correggere le bozze — l'articolo del dott. P. Ducati, *L'Ara di Ostia*, in *Mélanges d'Archéol. et d'histoire*, XXVI, p. 483 ss.

ZUR ERKLAERUNG DES LUDOVISISCHEN MARMORTHRONES.

Die Schönheit der Reliefs, die den sog. ludovisischen Marmorthron zieren (1), ist ebenso allgemein bewundert wie ihre Erklärung unsicher und umstritten ist. Nicht einmal die Bestimmung des Monuments ist allem Zweifel entrückt. Der erste Herausgeber C. L. Visconti meinte, dass die drei Platten als Umfriedigung einer Treppe gedient hätten, die in ein unteres Stockwerk hinabführte, eine Annahme, die nicht mehr widerlegt zu werden braucht. Petersen hat in einem Aufsatz, der für das Verständnis des Monuments grundlegend ist (2), die Ansicht ausführlich begründet, dass die drei Marmorplatten Rückwand und Seitenlehnen eines Thronsessels sind. Diese Erklärung ist jetzt herrschend, obgleich auch sie Widerspruch erfahren hat. In seinem Führer II² S. 118 nennt Helbig das Monument ein dreiseitiges Marmorwerk und äussert sich dahin, dass gewisse Einzelheiten sich nur in etwas gezwungener Weise mit der Auffassung als Thron in Einklang bringen lassen, weiss aber keine befriedigendere Hypothese vorzuschlagen. Jene Einzelheiten hat er nicht näher ausgeführt. Jedenfalls kann das Monument, das dem Anfang des 5. Jahrhunderts angehört, nicht profanen Zwecken gedient haben, sondern muss einem Gott geweiht gewesen sein. Dann legt jedoch die Form den Gedanken an einen Thronsitz am nächsten. Wir müssen uns vergegenwärtigen, dass ein Götterthron wegen seiner besonderen Bestimmung sehr wohl etwas abweichend von einem gewöhnlichen Thronos gestaltet

(1) Abbildungen *Bull. comun.* 1887 Tf. XV. XVI; Röm. Mitth. VII (1892) Tf. II u. Fig. X u. XI S. 54 u. 55; Ant. Denkm. II Tf. 6 u. 7 u. ö.

(2) Petersen, *Aphrodite*, Röm. Mitt. VII (1892) S. 32 ff.

sein kann. Auch die in Terrakotta vorhandenen Typen weisen sehr mannigfaltige Formen auf, wie ein Blick auf die thronenden Figuren in Winters Typen der figürlichen Terrakotten zeigt, obgleich etwas genau entsprechendes sich nicht findet.

Es kommt noch eines hinzu. Wir wissen noch nicht, welche Gottheit den Thron besessen hat; denn die Hypothese von Petersen a. a. O. S. 61 ff., dass der kolossale archaische Kopf der Sammlung Ludovisi (1) zu einer Statue der Aphrodite, die den Thron einnahm, gehört habe, dürfte aufzugeben sein. Noch weniger wissen wir, wie das Bild auf dem Thron aussah. Man stellt sich es unwillkürlich als sitzend vor, aber auch das ist in dieser frühen Zeit nicht sicher. Auf den Münzen von Ainos (2) ist ein hermenförmiges Idol auf einem Thronsitz stehend dargestellt. Dasselbe bezeugt uns Pausanias für das Bild des amykläischen Apollon.

Auch für unseren Fall muss diese Möglichkeit offen gehalten werden. Jedenfalls spricht die höchste Wahrscheinlichkeit dafür, dass die Platten zu einem Throne gehört haben. Sie dienten aber nur als Füllungen der Rückwand und der Seitenlehnen. Petersen hat darauf hingewiesen, dass die abgearbeiteten Ausschnitte an den Unterkanten der Platten durch einen Metallbelag verdeckt gewesen sein müssen. Auch die Innenseiten, die gerauht sind, können nicht sichtbar gewesen sein. Mag das Bild gestanden oder gesessen haben, unbedingt müssen auch sie auf irgend eine Weise verdeckt gewesen sein, vielleicht auch durch Metall. Die Sitzfläche fehlt, so dass wir von ihr nichts sagen können. Danach will es uns am wahrscheinlichsten dünken, dass das Gerippe des Thrones aus irgend einem anderen Materiale bestand und dass an der Oberseite der Sitzfläche Falze angebracht waren, in denen die als Füllungen dienenden Marmorplatten vermittels Dübel, für welche die Löcher noch vorhanden sind, befestigt werden konnten. Doch sind das nur Vermutungen. Bei der Erklärung ist an der sacralen Bestimmung des Monuments unverrückt festzuhalten.

(1) *Mon. ined.* X Tf. I; Baumeister, Denkm. des klass. Alt. I S. 337; Helbig, Führer II² Nr. 927.

(2) Abbildung. z. B. Müller-Wieseler A. D. II, 28,298; Reichel, Vorhell. Götterkulte S. 16, Fig. 5 u. 6; vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 691 A. 1, wo noch andere Verweise.

Ich lasse zunächst die am lebhaftesten umstrittene Darstellung, die der Rückwand, bei Seite und gehe von den beiden Seitenstücken aus, die weniger Aufmerksamkeit erregt haben, aber m. E. weit auffallender und noch nicht genügend erklärt sind. Auf der einen Seite sieht man eine ganz nackte Hetäre in lässiger Stellung, das eine Bein über das andere geschlagen, die Doppelflöte blasen. Dass diese Gestalt einen aus Vasengemälden vom Anfang des 5. Jahrhunderts bekannten Hetärentypus widergibt, ist gleich ausgesprochen worden (1). Auf der anderen Seite sitzt eine Frau in fast derselben Stellung, aber im Gegensatz zur ersteren dicht eingehüllt; sie hat ihr Himation über den Kopf gezogen, so dass nur ein schmaler Streifen der Stirnhaare sichtbar ist; in der linken Hand hält sie ein Kästchen (mit Weihrauch), mit der rechten streut sie einige Körner in das vor ihr stehende Thymiaterion. Der Gegensatz ist augenfällig und deutlich von dem Künstler beabsichtigt. Für unser Gefühl ist es ein *Amore sacro e profano* aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts.

Allegorien sind freilich dieser Zeit fremd; Petersen hat daher auch nur im Vorübergehen an jenen Vergleich erinnert, sachlich fasst er die beiden Frauen als Verehrerinnen der Aphrodite auf, die eine als eine Hetäre, die andere als eine Braut. Die Deutung der einen Frauengestalt als Braut beruht aber ausschliesslich auf ihrer Verhüllung (2). Genügt nun diese allein schon um eine Frau als Braut zu kennzeichnen? Die Monumente lehren das Gegenteil. Allerdings war die Braut bei dem ersten Teil der Hochzeitsfeier verhüllt, erst am Schlusse des Festmahles wurde ihr Antlitz dem Bräutigam enthüllt. Daher heissen die bei dieser Gelegenheit dargebrachten Geschenke *ἀναχαλυπτήρια* (3). Aber die Verhüllung des Kopfes war keineswegs auf diese Gelegenheit beschränkt, die Monumente zeigen vielmehr, dass die gänzliche Einhüllung in den Mantel allgemein üblich war, wo Frauen in der Oeffentlichkeit züchtig und angemessen auftraten und zwar

(1) Petersen a. a. O. S. 56; vgl. Klein, Gesch. d. gr. Kunst I, 395.

(2) H. v. Fritze, die Rauchopfer bei den Griechen S. 30 hat Widerspruch erhoben, dabei gibt er aber sowohl den offenbaren Gegensatz wie jede Deutung preis.

(3) S. Deubner, Jahrb. d. Inst. XV (1900) S. 149.

sowohl für verheiratete wie für nicht verheiratete Frauen (1). Aus diesem Grunde sehen wir auch bei Opferszenen anwesende Frauen mit über den Kopf gezogenem Mantel dargestellt (2). Dass man *graeco ritu* unverhüllt opferte, gilt also nicht von ihnen. Dass übrigens die Braut ein Rauchopfer darbrachte, ist nirgends bezeugt: die *προτέλεια γάμων* bestanden in ihrem Spielzeug, Mädchenkleidern u. s. w.

Man darf also, wie mir auch ein vorzüglicher Kenner der Kultusaltertümer, Dr. P. Stengel schreibt, in der Verhüllung der Frau des Thrones Ludovisi nur deren Strassentoilette erkennen. Wenn man sie trotzdem als eine Braut deutet, baut man auf jenen allegorisierenden Gegensatz zwischen Aphrodite Urania und Pandemos: der Künstler soll unter den Verehrerinnen der Aphrodite eine Hetäre und eine Braut ausgewählt haben, um durch sie die beiden Seiten der Liebesgöttin auszudrücken, richtiger zu symbolisieren. Es hilft hierbei nichts, wenn man mit Petersen auf die Hierodulen auf dem Eryx und in Korinth hinweist. Der Anlass, die Hetäre neben die Braut zu setzen, könnte nur jener allegorisierende Gedanke gewesen sein. Das ist aber dem Anfange des 5. Jahrhunderts fremd. Wenn die Darstellungen, welche Tempel und Geräte der Götter schmücken, nicht aus dem Mythenschatz geschöpft werden, sind sie durch

(1) So richtig Heydemann, 4. Hall. Winckelmannsprogr. S. 14 f. Ich erinnere noch an die zierlichen Terracotta-Figuren: sie stellen sicherlich weder Bräute noch Matronen dar; vgl. Winter, Typen der figürl. Terrakotten I S. 90 n. 5; II S. 4 n. 6, 7 n. 3, 34 n. 7, 35 n. 7. Auf der Sosias-Schale (Berlin n. 2278) haben auch die jungfräulichen Göttinnen Artemis und Athene, ebenso Hebe und zwei der Horen den Mantel über den Kopf gezogen. Dieselbe Tracht finden wir bei einem der Mädchen auf der Schale Gerhard A. V. Tf. 297, 2 und an dem Innenbild Tf. 296, 3: beide Bilder stellen Jünglinge im Verkehr mit Hetären dar. Sehr häufig ist die Verhüllung des Kopfes auf den attischen Grabreliefs, und zwar nicht nur für die Hausfrau, sondern auch für Nebenpersonen und Besuchende (z. B. Conze Tf. LXXII). Schliesslich sei noch auf die Manteltänzerinnen hingewiesen, bei denen die Verhüllung nur die Anmut der Tanzbewegung heben soll (vgl. Heydemann a. a. O.)

(2) Vgl. Relief im Louvre Clarac 214, 256 = Baumeister Denkm. I, 297; Votivrelief aus Eleusis ebenda Baumeister I, 416; Relief in Villa Albani Jahrb. d. Inst. II (1887) 109; Votivrelief an die Nymphen und Pan, Müller-Wieseler II, 44, 555; Votivrelief an Asklepios aus Athen, Svoronos Nationalmus. Tf. XXXV, 4. XXXVI, 3, die Fragmente ebenda XXXVII, 6. XL, 2.

bestimmte Anlässe des Kults hervorgerufen. So hat Pheidias auf dem Cellafries des Parthenon nicht beliebige Verehrer der Athena dargestellt, sondern die feierliche Prozession, die an dem Fest der Göttin nach ihrem Tempel zog. Wir müssen also, um den Anforderungen an eine Erklärung zu genügen, eine Gelegenheit suchen, wo Bürgerinnen — eine solche ist jene Frau sicher, denn der Künstler hat sie im bewussten Gegensatz zu der Nacktheit der Hetäre so anstandsvoll dicht eingehüllt dargestellt — und Hetären an einem Kult als solche teilnehmen und in ausgesprochenen Gegensatz zu einander treten. Es giebt einen solchen Kult. In Korinth feierten die Bürgerinnen für sich und die Hetären für sich der Aphrodite ein öffentliches Fest, bei welchem die Hetären auch im Komos umherzogen wie, eine Stelle des Komikers Alexis (1) lehrt. Die flötenspielende Hetäre vertritt so recht die im lustigen Komos umherschwärmenden Hierodulen, die dicht verhüllte Frau die Bürgerinnen, welche gerade, weil sie gleichzeitig dieselbe Göttin wie die Hetären feierten, noch strenger auf ein gemessenes Auftreten Wert gelegt haben werden.

Bei der Besprechung unseres Monuments ist an das bekannte Skolion von Pindar erinnert worden, wo er die Hierodulen zu Korinth ihre Göttin mit Räucherwerk verehren lässt (2). Nun ist es gerade die Bürgerin, die Rauchopfer darbringt; warum sollte aber nicht auch sie der Aphrodite ein so gewöhnliches und besonders in dem Kreise dieser Göttin häufig vorkommendes Opfer darbringen können? Die Hetäre bläst die Flöte, weil der Künstler den das Fest begleitenden Komos im Sinn hat.

Wenn also die Bilder der Seitenlehnen aus einem Fest der Aphrodite zu erklären sind, so folgt, dass dasjenige der Rückwand sich auf dieselbe Göttin beziehen muss. So wird hierdurch eine

(1) Fr. 253 Kock:

Ἀφροδίσι᾽ ἦγε ταῖς ἑταίραις ἡ πόλις,
ἕτερα δὲ χωρίς ἐστι ταῖς ἐλευθέραις·
ταῖς ἡμέραις ταύταις δὲ κωμάζειν ἔθος
ἐστὶν νόμος τε τὰς ἑταίρας ἐνθάδε
⟨μεθύειν⟩ μεθ᾽ ἡμῶν.

(2) Pindar Fr. 122 B[4]: *τᾶς χλωρᾶς λιβάνου ξανθὰ δάκρη θυμιᾶτε.* S. Petersen a. a. O. S. 57; v. Fritze a. a. O.

Stütze gefunden für die glückliche Deutung Petersens auf die aus dem Meere auftauchende Aphrodite, welche die Horen empfangen und bekleiden (1). Hierzu möchte ich noch auf eines aufmerksam machen.

Die beiden Horen fassen auf dieselbe Weise jede einen Zipfel des Gewandes an, das vor dem Unterkörper der Göttin niederhängt. Der obere Rand des Gewandes musste, wenn die Hand still bleibt, von der Hand aus schräg einwärts verlaufen; so links. Nun bildet er aber über dem Zeigefinger der Hore rechts, an welchen er dicht gepresst liegt, einen Knick und nimmt darunter einen zuerst etwas nach aussen abbiegenden Verlauf an. Ein solcher Verlauf des Randes kann nicht entstehen, wenn das Tuch frei niederhängt, sondern nur wenn es von der Hand nach hinten bewegt wird. Dieses Bewegungsmotiv zeigt also in der Tat, dass die Hore im Begriff ist, das Kleid um die Göttin zu legen (2).

Stellen die Reliefs also die Feier eines korinthischen Aphroditefests dar, so hat der Thron vermutlich der Aphrodite auf Akrokorinth gehört. Eine Reihe korinthischer Münzen aus der Kaiserzeit zeigen uns das Tempelbild: eine Aphrodite, die den Schild des Ares als Spiegel vor sich hält; sie wird auch auf Akro-

(1) Wolters, *Ἐφημ. ἀρχαιολ.* 1897 S. 222 hat die bekannte Hypothese vorgetragen, dass eine Geburtsgöttin unter dem Typus einer in Kniestellung gebärenden Frau dargestellt sei; ihm schliesst sich neuerdings Klein an, Gesch. der gr. Kunst I, 397. Entschiedenen Widerspruch hat der Gynäkologe Morgoulieff erhoben, *Études sur les mon. ant. repr. scènes d'accouchement*, Paris 1893, S. 45 ff.; vgl. Dümmler, Berl. philol. Wochenschr. 1894, S. 963. Wolters hat selbst darauf aufmerksam gemacht, dass das kreuzweise überschlagene Bein der Hetäre als die Geburt hemmend betrachtet werden könnte, dies aber abgewiesen, weil das Zeugnis römisch ist. Aehnlicher Aberglaube begegnet aber auch in Griecheland, vgl. z. B. Schol. Townley. *T*, 119: *Ἴστρος δέ φησιν ὠδινούσης Ἀλκμήνης τὰς χεῖρας συνσχεῖν τὰς Μοίρας.* Uebrigens dürfte die Flötenbläserin bei einer so ernsten Gelegenheit nicht nackt auftreten können. Helbig, Führer II^2 119 vergleicht die Darstellung mit den Vasenbildern mit der heraufsteigenden Göttin, hebt aber die grossen Abweichungen hervor, welche hindern das Bild hierher zu ziehen.

(2) Leider ist dies in den bisherigen Abbildungen nicht genau zu erkennen, weil sie alle von rechts aufgenommen sind, so dass der Rand des Gewandes an der entscheidenden Stelle teils von der Hand, teils von dem Schatten verdeckt ist.

korinth oder in ihrem Tempel auf dem Berge dargestellt (1). Diese Statue kann aber erst der Zeit nach der Wiederherstellung der Stadt durch die Römer angehören. Wie die ursprüngliche Statue aussah, ist vielleicht aus einem Versehen des Pausanias zu erschliessen. Er nennt II, 5, 1 die Aphrodite von Akrokorinth eine ὡπλισμένη; man wird sich aber schwer denken können, wie er eine Gestalt, die sich halbnackt in einem Schild spiegelt, bewaffnet nennen kann. Vielleicht beschreibt er hier nicht das zu seiner Zeit tatsächlich vorhandene Bild, sondern schöpft nach seiner Gewohnheit die Notiz aus einem älteren Periegeten. Man wird auch leicht verstehen, dass bei der Wiederherstellung des Kultes in der Römerzeit die fremdartig anmutende bewaffnete Aphrodite durch den geläufigen, etwas anklingenden Typus ersetzt wurde. War aber das alte Idol bewaffnet, so müssen wir die oben erwähnte Möglichkeit in Anspruch nehmen, dass es auf dem Thronsitz stand.

Bei der Plünderung Korinths durch die Soldaten des Mummius wurde auch der Aphroditetempel ausgeraubt. Die schönen Reliefplatten, die den Hauptschmuck des Thrones der Göttin bildeten, sind mit so viel anderen nach Rom geführt worden, wo ein günstiges Geschick sie uns bewahrt hat.

Martin P. Nilsson.

Rom, Februar 1907.

(1) *Catal. of. Greek Coins in Brit. Mus.* Corinth. n. 592, Pl. XIX, 12; n. 664 Pl. XXII, 7; im Tempel n. 623, Pl. XX, 23; die Münzen sind zusammengestellt *JHS.* VI (1885) 75 ff. Pl. LIII, G, n. CXXI-CXXVI.

ARCHAISCHE ELFENBEINRELIEFS

(Mit Taf. XV-XVI).

Die auf Tafel XV in Originalgrösse reproduzierten archaischen von einem Kästchen stammenden Elfenbeinschnitzereien waren in der Sammlung Guilhou und sind in Ruvo gefunden (1) worden. Die Anordnung auf der Tafel folgt der willkürlichen vom früheren Besitzer vorgenommenen Verteilung auf dem modernen Untergrunde, Man sieht zwei nach links sitzende als Appliquen gedachte Löwen (Halbfigur, je 3,9 cm. lang, 1,75-1,9 cm. hoch) und vier längliche dreimal mit seitlichen Falzen versehene, in drei Fällen mit je vier, in einem mit nur zwei länglichen parallelen Linien verzierte Streifen, deren Länge (einer ist fragmentiert) von 4,9 cm. bis 10,7 cm. und deren Höhe von 1,2 cm. bis 1,8 cm. variirt. Die ganz erhaltenen Leisten tragen auf ihrer schmalen unteren Kante vier (das fragmentierte nur zwei) in regelmässigen Abständen angebrachte Bohrlöcher; in dem einen auf A steckt noch der Rest eines verrosteten Bronzenagels. Zwischen diesen Streifen befinden sich nun zwei mit flachen Reliefs versehene oblonge Platten. Die eine (auf A) ist 9,3 cm. lang und 3 cm. hoch. In einem seitlich von einem Kymation begrenztem Rahmen sind zwei mit jonischem Chiton und um den Unterleib geworfenem Himation bekleidete Frauen auf einer Kline nach links hin gelagert. Unter den l. Armen kommt je ein Kissen zum Vorschein. Bei der rechts gelagerten quellen unter der Spitzenhaube fünf sorgsam frisierte gewellte Haarsträhnen hervor. Sie hat in eifriger Unterhaltung mit der anderen ihr den Kopf zuwendenden Frau die rechte Hand gesticulierend erhoben. Die andere Frau hält in der Rechten eine

(1) Kurz erwähnt im *Catalogue des objets antiques et du moyen âge provenant de la collection de M. Guilhou.* Paris 1905 p. 49 n°. 327.

Blütenknospe am langen Stengel, in der Linken einen länglichen Gegenstand, der seine Erklärung erst weiter unten finden wird. Das Relief ist so wie es jetzt erhalten ist, nicht vollständig. Eine untere Begrenzung fehlt. Hier schloss sich eine ebenso grosse Reliefplatte an, welche wahrscheinlich die Kline, dann vielleicht noch ein Tischchen mit Speisen enthielt.

Den bankettierenden Frauen entspricht auf dem anderen leider nicht so gut erhaltenen (9,8 cm. l. 2,9 cm. h.) Relief B ein Jüngling, der im Begriffe ist von einem nach links rennenden Rosse, jenseits dessen ein zweites sichtbar wird, herunterzuspringen (1). Der Reiter, dessen lange Haarsträhne im Winde flattern, trägt einen kurzärmeligen Chiton und eine Chlamys, deren Enden schwalbenschwanzähnlich verlaufen. Vom jugendlichen Gesichte ist nur ein Teil der Stirn und Nase und der Mund erhalten. Mit der ausgestreckten Rechten hielt er die einst gemalt gewesenen Zügel, die Linke scheint geballt gewesen zu sein und hielt einen stabartigen Gegenstand vielleicht eine Peitsche. Die Pferde tragen vorne auf der Stirne in der eiligen Bewegung hin und her geworfene Haarbüschel, im Maule werden Zähne sichtbar. Auch hier schloss sich eine zweite Platte an, welche das Relief weiter nach unten fortführte. Reste von roter Farbe sind auf dem ersten Relief in der Haube, dem Gewande der Frau rechts und auf ihrem Kissen, dann im Gewande der zweiten Frau und der von ihr gehaltenen Knospe zu constatieren; auf dem Reiterrelief in den Mähnen der Pferde und der Chlamys. Auch der Löwe, welcher über dem Relief sitzt, war bemalt. Dasselbe Rot sitzt noch jetzt in seinem Maule und auf den Hinterbeinen. Auch die länglichen Streifen zeigen in den parallelen Linien Spuren dieser Farbe.

Auf der Rückseite weisen alle diese Kästchenteile schräg eingeritzte, theils parallel laufende, theils sich kreuzende Linien auf. Ihr Zweck kann nur der gewesen sein, dem Klebemittel, mit dem diese Blättchen auf dem hölzernen Gestelle befestigt waren, durch die so erzielte Rauheit einen stärkeren Halt zu geben als ihn sonst die flache Rückseite bot (2).

(1) Vgl. die freilich ein Jahrhundert jüngere Gruppe aus Lokri Petersen Röm. Mitth. 1890 Taf. IX.

(2) So müssen wir auch die Linien auf dem Elfenbeinrelief aus Spata *B. C. H.* II pl. XVI, 5 p. 2 13 erklären.

Diese Reliefs stellen eine wichtige Frage für eine ganze Klasse von Denkmälern aus Elfenbein und Knochen, welche stilistisch und zeitlich einheitlich sind und im Zusammenhange bisher nie behandelt wurden. Eine Aufzählung wird nötig sein. Es sind mir folgende Exemplare — die meisten auch aus Autopsie — bekannt geworden (1):

I. Louvre. Aus der Sammlung Campana. 1855 in Corneto gefunden. Elfenbein. Brunn in den *Ann. dell'Ist.* 1860 p. 478, *Mon. dell'Ist.* VI pl. 46 (1-4). Hier auf Tafel XVI nach freundlichst von der Direktion des Louvre gestatteten zum ersten Male hergestellten photographischen Aufnahmen.

Die aus je zwei separaten Täfelchen gearbeiteten keine richtigen Oblongen bildenden Platten gehören, wie mir Michon schreibt, paarweise zusammen und zwar einerseits *a*) Bankettscene (11, 4 cm. l., 6,6 cm. h.) und *b*) Wagen (11, 6 cm. l., 6,4 cm. h.); andererseits *c*) Meerwesen (10, 6 cm. l., 6,5 cm. h.) und *d*) Hirschjagd (11 cm. l,, 6,5 cm. h.) Ich notierte mir im Sommer 1906 Reste von Rot im Haare des Meerwesens, dann auf seinem Polster, in der Mähne der Flügelpferde; Reste von aufgesetztem Schaumgolde in dem die Reliefs umgebenden Kymation. Ob auf der Rückseite Buchstaben eingeritzt sind, kann man nicht mehr entscheiden, da die sehr zerbrechlichen Platten seinerzeit unlösbar auf Karton aufgeklebt wurden.

II. Museo archeologico in Florenz. Knochen. Aus Orvieto. Publ. *Museo Ital.* III p. 213. Graeven, antike Schnitzereien Phot. 10. 11. Kymationrand *a*) Zwei Jünglinge bankettierend; *b*) Hirschjagd; *c*) fragmentiert, drei bankettierende Personen; *d*) Löwe, Rundfigur.

III. Unsere auf Tafel XV publizierten Elfenbeinreliefs aus Ruvo.

IV. British Museum. Elfenbein. Neue Erwerbung 1906. Vgl. Archaeologischer Anzeiger 1906 p. 250. Meiner Ansicht nach wahrscheinlich identisch mit den im Catalogue Guilhou unter n. 328 ohne Provenienz angegebenen drei Fragmenten.

Hier nach freundlichst von der Museumsleitung erlaubten Photographien publiziert (Fig. 1) und zwar: *a*) ein Steinbock wird von einem Löwen in den Nacken gebissen, 10,5 cm. l., 3,3 cm. h. Der untere Teil der Platte fehlt; *b*) kleines Fragment, 4,6 cm. l., 2,2 cm. h. Zwei beflügelte Vorderfüsse eines Pferdes. Die Darstellung muss dem Pariser Relief I *b* ähnlich gewesen sein; *c*) im Museum selbst zusammengestellt und darnach so photographiert, aber meiner Ansicht nach trotz der

(1) Der Unterschied des Materials, ob Elfenbein oder Knochen, ist nicht entscheidend. Die Alten benützten beide gleichwertig. Ich habe hier nicht bloss die Reliefs sondern auch die anderen in jeder Hinsicht zugehörigen figürlichen Appliquen der Kästchen aufgezählt. Nicht notiert sind dagegen die in vielen Sammlungen sich findenden einfachen Leisten.

scheinbar auf der Rückseite übereinstimmenden schrägen Striche nicht zusammengehörig. 11,5 cm. l., 6 cm. h. Oben Silen nach l. gelagert. Von einer zweiten links von ihm gelagerten Figur ist nur eine Hand erhalten (die unmöglich zum Silen gehört hat) die ihm eine Schale (?) (Trinkhorn ?) reicht. Unklar ist der über die Brust des Silens querübergehende Schweif. Gehörte er zu der fehlenden Figur links ? Auf der

Fig. 1.

unteren Platte sieht man einen Panther, über ihm ein Krotalenpaar, links einen Silenschweif und dazwischen einen unklaren einem Thierschenkel ähnlichen Gegenstand.

V. Ebenda. Aus der Sammlung Millingen. Knochen. 10,5 cm. l., 2,3 cm. h. Zwei nach l. gelagerte Frauen mit Spitzhaube in Conversation. Auf der Rückseite eingeritzt ⋎⋕.

VI. Ebenda, Bein. Einst Sammlung Chester. Aus Chiusi. 8,7 cm. l., 1,2 cm. h. Nach r. gelagerter Hund. Auf der Rückseite geritzt ⊤↓.

VII. Ebenda. Bein. Fragmentiert. 3,3 cm. l., 2,2 cm. h. Nach l. gelagerter grosser Vierfüssler (Rind?).

VIII. Ebenda. Unter den *Ivoiries* befindet sich als n. 10 ein archaisches Kästchen aus Chiusi. Einst Coll. Castellani. Als einzig erhaltenes Specimen eines solchen Kästchens wäre es sehr wertvoll, wenn es nicht leider ein Pasticcio wäre. Es sind darin folgende Reliefs eingelassen (je ca. 12 cm. l., 8 cm. h.): *a*) Mann mit einem Pferd (rote Farbspuren); *b*) Sphinx nach r. gelagert; *c*) fliehende Gestalt (weiblich?). Identisch mit dem von Graeven a. a. O. p. 36 (Anm. 4) citierten Kästchen?

IX. Bei Fröhner in Paris. Elfenbein. Einst Sammlung Gréau. Aus Etrurien. 7 cm l., 2.8 cm. h. Nach von Froehner liebenswürdigst gesandter Photographie auf Taf. XVI publiziert. Drei Tauben fliegen nach l. über das Meer. Auf der Rückseite eingeritzt A.

X. Ebenda. Aus Etrurien. 6,6 cm. l., 2,2 cm. h. Kymationrand. Löwe nach l. liegend leckt die linke Vorderpfote. Rückseite: L.

XI. Ebenda. Aus Etrurien. 5,8 cm. l., 1,7 cm. h. Kymationrand. Ein Löwe beisst in den Rücken eines Esels, ein zweiter Esel liegt r.

XII. Ebenda. Aus Cypern. Einfacher Rand. 6,2 cm. l., 2,5 cm. h. Hase nach l. liegend. Rückseite A.

XIII. Ebenda. Aus Cypern. Einfacher Rand. 7,4 cm. l., 2,2 cm. h. Nach l. liegender nicht näher charakterisierter Vierfüssler.

XIV. Ebenda. Aus Cypern. Einfacher Rand. 8,2 cm. l., 2,2 cm. h. Ein nach l. laufender Hase wird von einem Hunde verfolgt. Rückseite |↓ N°. XII-XIV stammen möglicherweise von einem Kästchen.

XV. Im Pariser Kunsthandel. Elfenbein. 11 cm. l., 3,3 cm. h. Kymationrand. Zwei Löwen haben von r. und l. her ein Rind überfallen und zu Boden geworfen. Rückseite: ↓. Ausgezeichnete Arbeit. Auf Tafel XVI nach einem freundlichst von Froehner besorgten Abgusse publiziert.

XVI. Genf. Musée Fol. Elfenbein. 10,3 cm. l., 2,1 cm. h. Einfacher Rand. Drei bankettierende Jünglinge (im *Catalogue* als Frauen bezeichnet). Publ. *Musée Fol, catalogue descriptif* vol. II pl. XIV p. 551.

XVII. Berlin. Antiquarium. Knochen. Terr. Inv. 2570. 7 cm. l., 2,3 cm. h. Kymationrand. Nach l. gelagerte vollgekleidete Flügelfigur, die in der R. einen Zweig hält. Wie die folgenden bis XXI von Gerhard, also höchst wahrscheinlich aus Etrurien. Mit Erlaubnis des Geh. R. Kekule v. Stradonitz, dem auch die Photographie verdankt wird, hier publiziert. Spuren roter Bemalung in den Vertiefungen.

Fig. 2.

XVIII. Ebenda. Knochen. Inv. 2573. 8,1 cm. l., 2,4 cm. h. Kymationrand. Zwei gelagerte Frauen mit Spitzhaube. Die Frau links hält einen Zweig.

Fig. 3.

XIX. Ebenda. Knochen. Inv. 2569. 7,9 cm. l., 2,8 cm. h. Einfacher Rand. Nur die untere Hälfte des Reliefs ist erhalten. Man sieht den l. Arm mit der Hand und den in ein Gewand gehüllten Unterleib einer auf Kissen gelagerten Gestalt.

Fig. 4.

XX. Ebenda. Knochen. Inv. 2572. 7,8 cm. l., 2,3 cm. h. Vielleicht Pendant zum vorhergehenden. Untere Hälfte eines nach r. liegenden geflügelten Tieres mit Spalthufen.

Fig. 5.

XXI. Ebenda. Knochen. Inv. 6362. 11, 4 cm. l. 2, 3 cm. h. Einfacher Rand Wasservogel und Hund? (geflügelt?) Rückseite A \\.

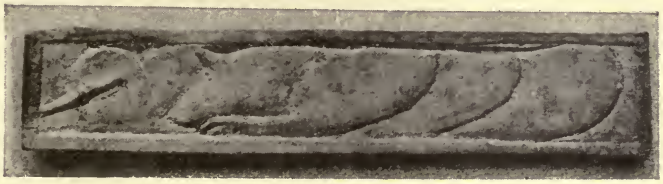


Fig. 6.

XXII. Aus Marzabotto. Knochen. Publ. Gozzadini, *ulteriori scoperte a Marzabotto* tav. XII, 4 p. 11. Drei nach r. fliegende Tauben Rückseite: A.

XXIII. Aus Vulci. Von Micali, *mon. per servire alla storia* etc. tav. XLI, n°. 10 publiziert. Verbleib unbekannt. Kymationrand. Bankettscene. Reste von Vergoldung im Kymation, von Rot in den Haaren, Gewand, Kissen und Kline.

XXIV. Ebendaher. Micali l. c. XLI n°. 11. Kymationrand (Vergoldungsreste). Ein nackter Jüngling attakiert einen überaus mächtigen Löwen (Kiefer roth). Rückseite ⋔⊟.

XXV. Museo Gregoriano. Wie bis n°. XXXIII aus Vulci. Elfenbein. Einfacher Rand. 8, 9 cm. l., 2 cm. h. Zwei nach r. liegende grosse Hunde. Publ. Mus. Greg. A. II tav. XCIX; Kanzler *avori della biblioteca Vaticana* tav. d'app. n. 16 (mit Micali l. c. n. 12 identisch). Rückseite: ↓ ⊟.

XXVI. Museo Gregoriano. 6, 8 cm. l., 2, 4 cm. h. Einfacher Rand. Nach l. liegendes Rind. Kanzler l. c. n. 15 Mus. Greg. A. II tav. XCIX, Micali l. c. n°. 13. Rothe Farbenreste. Rückseite ⟩|.

XXVII. Museo Gregoriano. Kymationrand, Spuren von Gold. 7, 2 cm. l., 2,8 cm. h. Zwei Tauben im Wappenschema zu Seiten eines palmartigen Strauches etwas am Boden aufpickend. Auf der Rückseite sah ich die bis jetzt übersehenen geritzten Zeichen: |'|(. Kanzler l. c. n°. 10. Mus. Greg. A. II tav. XCIX.

XXVIII. Museo Gregoriano. Sphinx 4, 5 cm. l., 2 cm. h. Die Gestalt (der Kopf fehlt) war aus zwei aneinander geleimten Hälften zusammengesetzt, die später auseinander fielen und getrennt publiziert wurden. Kanzler l. c. n. 23. 24 (= Mus. Greg. A. I tav. VIII, 6). In einem Loch auf der Unterseite sass ein Nagel, mit dem die Sphinx auf einem Kästchen akroterienartig aufsass.

XXIX. Museo Gregoriano. Löwe, 3, 1 cm. l., 2,2 cm. h. Wie bei der Sphinx bildeten auch hier die von Kanzler l. c. n. 11. 13 getrennt publizierten zwei Teile ein Ganzes. Mus. Greg. A. I. t. VIII, 5. Loch auf der Unterseite.

XXX. Ebenda. Löwe, grösser als der vorhergehende. 4, 7 cm. l., 2,1 cm. h. Kanzler l. c. n. 26; Mus. Greg. A. I. t. VIII, 7.

XXXI. Ebenda. Löwe, kleines Fragment 2,5 cm. l., 2 cm. h. Kanzler l. c. n. 17.

XXXII. Ebenda. Taube, ganz erhalten 4,5 cm. l. 2,5 cm. h. Auf der Unterseite ein Loch. Kanzler l. c. n. 25.

XXXIII. Ebenda. Drei Fragmente einer grösseren Platte aus Elfenbein. 8, 5 cm. l., 7 cm. h. Die Darstellung zeigt einen Mann mit Lendenschurz im Kampfe mit einem mächtigen Thiere, das den Tatzen nach katzenartig gewesen sein muss. Der Mann würgt das Thier ungefähr wie der Jüngling den Hirsch in II b. In der alten Publikation Mus. Greg. A. I tav. VIII 4 sind die drei Fragmente in ihrer richtigen Lage publiziert, die neue von Kanzler (l. c. n. 28.36) besorgte hat nur zwei von ihnen gebracht, diese in ihrer Zusammengehörigkeit nicht erkannt, das dritte überhaupt weggelassen. Reste von Rot in den Haaren. Auf der

Rückseite nur schräge Linien. Die untere Einfassung ist nicht wie die Publicationen zeigen ein Wellenband, sondern das gewöhnliche Kymation.

XXXIV. Rom, Kunsthandel. Die von Graeven Antike Schnitzereien Phot. 76 (Text p. 124 f.) publizierten Knochenreliefs aus Capua und zwar *a*) zwei Eber (der eine zeigt ein Loch, der andere zwei zur Befestigung); *b*) zwei Löwen, der kleinere ist intakt, der grössere hat auf der Rückseite ein | eingeritzt.

XXXV. Bei mir. Elfenbein. Fragmentiert, 8, 6 cm. l., 1,8 cm. h. Nach rechts liegender grosser Hund (?).

XXXVI. Einst im Besitze Emil Brauns. Löwe. Elfenbein. 6 cm. l. Publ. *Ann.* 1856 tav. XXX p. 118, ss.

XXXVII. Museo Faina in Orvieto. Löwe. Graeven Phot. 41, Text p. 64.

XXXVIII. Aus Nora in Sardinien. Publiziert Patroni in *Mon. dei Lincei* XIV (1904) p. 203-204 fig. 29. Knochen. *a*) Hase und Kalb ?; *b*) Ochse und ein anderes fragmentirtes Thier; *c*) Hase.

XXXIX. Hannover, Kestnermuseum. 1 — 2,5 cm. h., 5 — 6 cm. l. Knochen. Citiert Schuchhardt Führer[2] S. 71 n. 1031-32 gelagerte Frauen, n. 1033-1034 liegende Thiere. (Reste von Blattgold, Rot und Blau nach freundlicher Mitteilung Schuchhardts). Vgl. auch Graeven l. c. p. 21 A. 1.

Alle diese Elfenbein - oder Knochenschnitzereien bilden in jeder Hinsicht eine einheitliche Gruppe von Denkmälern. Sie stammen von kleinen Kästchen. Die grösseren Reliefs sassen höchst wahrscheinlich in der Mitte der Langseiten, die kleineren in den Nebenseiten, die Rundfiguren wie die Löwen, Sphingen und Tauben muss man sich akroterienartig auf den Deckeln befestigt denken. Wie man sich eine solche Verteilung vorzustellen hat, versinnbildlicht am besten der grosse Sarkophag aus Golgoi bei Cesnola *Descr. Atlas* I, pl. LXXIV n. 476-479. Hier sehen wir auf den Hauptseiten in durchaus rein griechischer Auffassung ein Bankett und eine Jagdscene, auf den Nebenseiten in stark orientalisierender Darstellung einerseits einen von zwei Pferden gezogenen Wagen, andererseits Perseus und die Medusa. Auf dem Deckel ihn flankierend vier Löwen. Für ein kleines Kästchen werden wir aber besser statt des Satteldaches einen flachen Deckel mit oder ohne Charniere ([1]) annehmen müssen. Leider ist nicht ein einziges solches hölzernes Schmuckkästchen uns ganz erhalten geblieben ([2]). Was

([1]) Vgl. die Lade der Danae z. B. in der Vase Mus. Borb. II tav. 30,4.

([2]) Aus Mykenae (Cypressenholz) vgl. Schliemann Mykenae S. 175 Fig. 222 dazu S. 379; als Nachahmung solcher Kästchen die Aschenkisten

dem Zahne der Zeit widerstand, sind nur die festeren Teile; das Holz selbst, welches das Gerüste bildete, zerfiel. Die seitliche Begrenzung dieser Reliefs bildet, wenn sich der Künstler nicht mit einem blossen Rähmchen begnügt hat, ein Kymation, an dem in einigen Fällen noch Spuren von Vergoldung zu constatieren sind. War das Relief etwas grösser, so half sich der Künstler um Material zu ersparen in der Weise, dass er es aus zwei aneinanderschliessenden Platten herstellte. Jetzt da die Reliefs des sie festhaltenden Gerüstes entbehren, ist der Anschlusspalt oft störend sichtbar. Er verschwand sobald das Relief in den Kasten eingelassen war. Ueberdies hat der Künstler in dem Orvietaner Relief der Hirschjagd (II b) diesen Spalt in sehr geschickter Weise dadurch zu verdecken gesucht, dass er einen genau der Richtung des Spaltes folgenden Speer schnitzte. Hat der Speer aber bei der Hirschjagd einen Sinn, so entbehrt dessen der aus gleichem Grunde angebrachte Stab in der Rechten des bankettierenden Jünglings.

Was die näheren Fundumstände betrifft, so sind von der ganzen Reihe nur die der Orvietaner und des gewiss gleichzeitigen Reliefs aus Marzabotto genau bekannt. Von Wichtigkeit ist, dass man in demselben Orvietaner Grabe eine Schale des Chachrylion (*Mus. Ital.* III 209) und schwarzfigurige Vasen fand, die man ungefähr dem Ende des sechsten Jahrhundertes v. Chr. zuschreiben muss. Aber die Reliefs sind entschieden altertümlicher und so mag schon eine Generation das Kästchen, dem sie angehörten, als kostbares Gut besessen haben ehe es dem Todten ins Grab mitgegeben wurde. Einen entschieden noch etwas älteren Eindruck machen die Pariser Reliefs aus Corneto (n. I), die Glanzstücke der ganzen Serie. Die markanteste Gestalt dieser Reliefs ist das merkwürdige Meerwesen.

---

aus Thera Dragendorff Thera p. 56 Abb. 190, p. 90; Fragment aus Lusoi Oesterr. Jahresh. 1901 S. 57 Fig. 114; aus Dodona Carapanos Dodona pl. 54,8. Kalkstein aus Cypern Cesnola l. c. pl. 79 n°. 505-507. Vgl. auch das Kästchen der Hegeso, die *κιβωτοί* des Parthenongiebels Studniczka Jahrb. 1904 S. 5. Sehr gross ist die Zahl solcher Kästchen auf den unteritalischen Vasen, vgl. Watzinger Holzsarkophage aus der Zeit Alexander d. Gr. S. 90 f. Eine weitere Fortbildung dieser Kästchenverzierung bilden, freilich zu sepulkralen Zwecken, die stilistisch ganz anderswohin gehörenden sogenannten 'melischen' Thonreliefs.

Es ist die individuellste Gestalt unserer ganzen Reihe. Die grosse semitische Hakennase giebt ihm einen persönlichen Charakter, der dieses Fabelwesen unter allen hervorhebt. Am nächsten stehen ihm unter etwa gleichzeitigen Werken der Alkyoneus einer caeretanischen Hydria (1) und der Eurytion des grossen Heraklespiedestalreliefs aus Golgoi (2). Auch auf anderen cyprischen Sculpturen (3) begegnen wir dieser so prononciert gebogenen Nase. Die Anordnung des Haares hat er mit dem grossen Kopfe aus Didyma (4) gemeinsam. Die Fische, welche er symbolisch in den Händen hält, scheinen eher Thunfische (5) als Delphine zu sein. Eine besondere Aufmerksamkeit verdienen die prächtigen Pferde der Wagenscene (Taf. XVI), deren Köpfe bis in die Details hinein sich in den auf Taf. XV publizierten fast identisch wiederholen. Es sind edle Rennpferde, auf deren Pflege grosse Sorgfalt verwandt wurde. Auch hier wieder ein geradezu frappierender Realismus, der schwerlich überboten werden kann. Sie erinnern auffallend an die assyrischen Pferde, die trefflichsten des Alterthums (6). Vorn auf der Stirne die gesondert gekämmte lose Locke, welche bei der eiligen Bewegung zum Teile seitlich unterhalb der Ohren, zum Teile zwischen ihnen im Winde flattert. Wir werden an die Stele vom Dorylaion (7), an das Relief aus Brussa (8), an eines von Kyzikos (9) und an die Pferde des Frieses vom knidischen Schatzhause in Delphi (10) erinnert. Auch ein jonischer Goldring (11) wäre hier herbeizuziehen. Für die Beflügelung, die auf der Pariser Platte wie der Londoner Replik nur die ausgezeichneten Rennqualitäten der Thiere symbolisiert, sei hier nur auf die ungefähr

(1) *Mus. Greg.* B. II T. XVI, 2; Endt Beiträge zur jonischen Vasenmalerei n. 4. Vgl. auch die Kentauren *Ann. dell'Ist.* 1863 *tav. d'agg.* E.

(2) Cesnola *descr. atlas* pl. 122 N°. 912.

(3) Vgl. Holwerda, die alten Kyprier in Kunst und Kultur p. 12 Taf. V. 16.

(4) Collignon *hist. de la sculpt.* I fig. 79.

(5) Vgl. den Goldfund von Vettersfelde Furtwängler S. 27; Münzen von Kyzikos Cat. Brit. Mus. Mysia.

(6) Vgl. Coll. Barracco pl. XVa Text p. 18 ff.

(7) Ath. M. 1895 Taf. II S. 5.

(8) Arch. Anz. 1905 S. 55.

(9) *B. C. H.* 1894 p. 493.

(10) *Fouilles de Delphes* pl. VII-VIII.

(11) Furtwängler Gemmen Taf. VII, 1.

gleichzeitigen überirdischen Pferde des Peruginer Reliefs (1) hingewiesen. Die Zähne der Pferde werden auf den Vasen von Daphnae (2), Sarkophagen von Klazomenae (3) und den Peruginer Reliefs (4) ebenso sichtbar. Die Pferde der Elfenbeinreliefs sind entschieden assyrischer Zucht. Von den persischen unterscheidet sie deutlich das Fehlen des aufrechtstehenden aufgebundenen Schopfes (5). Sie sind schlanker, ihr Kopf ist viel edler und, wenn man sagen darf, mehr durchgeistigt gebildet als die plumperen gedrungenen persischen Rosse ihn besitzen. Zwischen diesen assyrisch-griechischen Rossen und denen des Mutterlandes liegt eine weite Kluft. Die letzteren sind eben eine andere Rasse, wie auch die ganze Kultur eine andere war.

Der Lendenschurz des Jünglings in der Bankettscene links (Tafel XVI), der in dem Luterion seine Hände wäscht, ehe er seine Herren bedient, findet seine genaue Analogie im Relief n. XXXIII und am Achill der stark unter jonischem Einfluss stehenden Cornetaner *tomba dei tori* (6), die überhaupt auch in den wehenden Haaren des Troilos an unsere Reliefs erinnert. Hingegen erscheinen, was sehr wichtig ist, die Haare auf den klazomenischen Sarkophagen ganz anders gebildet (7). Dass der ‘ Tutulus ’ und die Schnabelschuhe jonisch sind, weiss man schon seit längerer Zeit (8) Aus dem Oriente kamen beide zu den Joniern und von da mit vielen anderen jonischen Elementen auch nach Athen (9).

Die Kränze auf dem Pariser Bankettreliefe hängen an Wandnägeln. In gleicher Bildung, wie aus Ringen zusammengesetzt kommen sie auch auf einer jonischen Vase (10) vor. Zum Halsbande der

(1) A. Denkm. II Taf. 14.

(2) A. Denkm. II Taf. 21,2.

(3) Zum Beispiel A. D. II Taf. 26.

(4) R. M. 1894 S. 315.

(5) Vgl. Amelung im Nachwort zu Cherbuliez Ath. Plaudereien über ein Pferd des Phidias, S. 20 des Separatabdrucks.

(6) Ant. Denkm. II. Taf. 41 Text S. 3 ff.

(7) Vgl. z. B. Ant. Denkm. II. 26.

(8) Dümmler R. M. 1887 p. 185; Savignoni *Mon. dei Lincei* 1898 p. 534, R. M. 1906 p. 71 f.; Petersen a. a. O. p. 290 fig. 4; Endt l. c. 51. Vgl. auch die Scherbe aus Eleusis Ath. M. 1906 Taf. XVII, I.

(9) Vgl. die Euthymidesvase Klein M. S.^{2} 195, Euphronios^2 p. 110.

(10) Micali *mon. ined.* tav. XXXVI. Vgl. auch die Caeretaner Hydria Castellani, Endt Abb. 3.

Frau vgl. die eine Wiener Caeretaner Hydria Masner n. 218 und Scherben aus Daphnae (1). Die auf dem Boden stehenden Gefässe verdienen eine besondere Aufmerksamkeit. Solche Kannen mit hohem Schnabel, runden seitlichen Knöpfen am oberen Austritte des Henkels aus dem Gefässkörper, werden auf einem Bronzehenkelreliefe aus Kition (2) von Löwendämonen gehalten. Eine ähnliche Kanne sieht man im oberen Streifen des Wandgemäldes der *tomba delle leonesse* (3). Die auf hohem Fusse in Pariser Relief links von der Kanne stehende henkellose Schale findet ihr Analogie auch in cyprischen Funden (4). In den vier auf der Schale liegenden länglichen Gegenständen könnte man besten in Scheiben geschnittene Früchte (Melonen?) erkennen. Eine solche Scheibe hält auch die eine Frau des Ruveser Reliefs (Taf. XV).

Die Vorliebe für Flügel, welche der Künstler der Pariser Reliefs überall wo es nur irgendwie ging, anbrachte, ist echt jonisch (5) und bezeichnend für den am meisten poetisch beanlagten aller griechischen Stämme. Die Flügel am Rücken und Füssen des Hirschjägers (Taf. XVI) sollen auch nur die Schnelligkeit symbolisieren, mit der er den flüchtigen Edelhirsch (6) eingeholt und gestellt hat. In merkwürdigem Gegensatze zu der Wucht und Schnelligkeit des Vorganges beisst das hündinähnliche Thier sehr gemächlich den Hirsch in den Bauch. Die Hirschjagd ist ein beliebtes Thema klazomenischer Sarkophage und caeretanischer Hydrien (7). Ein Edelhirsch ist auch jedenfalls auf dem Orvietaner Reliefe n. II *b* gemeint. Die zwei Jünglinge haben eine mächtige Arbeit das gewaltige Thier zu bewältigen. Der vom Löwen des Londoner Relief (v. S. 317) in den Nacken gebissene Steinbock

(1) Endt a. a. O. S. 13.

(2) Cesnola *Descr. Atl.* vol. III pl. LIV; Perrot-Chipiez *hist.* III p. 795 fig. 556.

(3) Antike Denkm. II Taf. 42.

(4) Murray *excavations of Cyprus* fig. 63 n°. 1041.

(5) Vgl. Savignoni R. M. 1897 p. 311; Klein Kunstgesch. I. S. 189.

(6) Wie auf den 'pontischen' Vasen im Gegensatze zum Damhirsche, den die caeretaner Hydrien und die klazomenischen Sarkophage bevorzugen. Vgl. Endt l. c. S. 71.

(7) Z. B. Sarkophag in Wien, Ant. Denkm. I. Taf. 45; Paris, Caeretaner Hydria E 697, *B. C. H.* 1892 fig. 8.

erinnert genau an die Steinböcke der altmilesischen Vasen und klazomenischen Sarkophage (1).

Ein besonderes Wort hoher Anerkennung erfordert das herrliche lebensvolle Relief (Taf. XVI) der zwei Löwen, welche das Rind zu Fall gebracht haben. Der Typus ist häufig, aber dieses Specimen gehört zu den trefflichsten seiner Art und kein Lob ist zu viel. Die griechische Heimat dieses Typus ist wahrscheinlich Phokaea (2), seine Urheimat war aber der Osten.

Die nächsten Analogien boten also, wie wir sahen, jonische oder durch diese beeinflusste Denkmäler. Oft wurden klazomenische Sarkophage und ‚pontische' Vasen zum Vergleiche herbeigezogen. Nachdem einmal die Theorie des etruskischen Ursprunges der Pariser Reliefs — Milani (3) und Graeven (4) suchten sie als letzte vergeblich noch festzuhalten — überwunden war, forderte die Provenienzfrage eine strikte Antwort. Furtwängler (5) hat die Pariser Reliefs als in Italien von Phokaeern gearbeitet erklärt. Furtwänglers Hauptgrund war, dass es etruskische, nicht griechische Sitte gewesen sei, Mann und Frau auf einem Lager beim Mahle darzustellen. Der Grund ist nicht stichhaltig, wie letzthin G. Körte (6) bewies. Ob die grossen jonischen Terracottasarkophage mit dem Ehepaare auf den Deckeln aus Cervetri wirklich in Italien gearbeitet sind, ist bis jetzt nicht erwiesen und scheint mir (7) sehr wenig wahrscheinlich; auch die von Furtwängler einer phokaeeisch-italischen Fabrik zugewiesenen archaischen Goldringe sind wahr-

(1) Vgl. Thiersch, tyrrhen. Amphoren S. 105.

(2) Usener, *de Illiadis carmine phocaico* p. 6,15. Vgl. z. B. auch Kekule Terr. v. Sicilien S. 47 Fig. 100, Taf. 54,2. Aus Lokri Epizephyrioi *Not. degli scavi* 1906 p. 55.

(3) *Mus. Ital.* III. S. 213.

(4) A. a. O. p. 124. Er setzt die zwei Eber auch sicher zu spät an. Die Eber erinneren ganz an das Relief von Syme (*B. C. H.* 1894 pl. VIII; Perrot-Chipiez VIII p. 331) und an klazomenische Sarkophage (Endt S. 9). Zu vergleichen ist noch der prächtige jonische Bronzeeber aus Cumae *Burlington fine arts club exhibition* 1904 pl. LVIII, C. 63, (zu spät angesetzt). Vgl. auch Furtwängler Gemmen VI 67, VII 67.

(5) Gemmen III S. 88 f.; vgl. Savignoni *Mon. d. Lincei* 1897 p. 367.

(6) Pauly-Wissowa s. v. Etrusker, S. 13 des Separatabdrucks.

(7) Allerdings kann ich mir sie nicht aus kretischer Provenienz stammend denken wie Hauser Oest. Jahresh. 1906 p. 119 f. annehmen möchte.

scheinlich doch ostjonisch. Ein typisch ganz ähnlicher, nur in dem Motive des Zwillingskastens abweichender Goldring wurde in Curium auf Cypern gefunden (1), ein anderer derselben Provenienz mit einfachem oblongem Kasten und zwei Flügelfiguren (2) schliesst sich ihm an. Dies sind genug Instanzen gegen eine phokaeisch-italische Provenienz (3).

Wie verhält sich nun dazu die evident typisch wie künstlerisch gleichartige auch chronologisch gleichzeitige Serie unserer Elfenbeinreliefs?

Keines von ihnen stammt von dem kleinasiatischen Festlande. Weitaus die Mehrzahl ist in Italien, die meisten von diesen wiederum in Etrurien gefunden worden, drei (n. XXXVIII) in Sardinien; die auf Taf. XV publicierten kamen in Apulien zum Vorschein, drei aber (n. XII-XIV), und das ist wichtig, stammen aus Cypern.

Die die Reliefs seitlich einfassenden Kymatien finden ihre Analogien in specifisch jonischen Denkmälern (4), die von den Frauen gehaltenen Ranken und Knospen begegnen uns öfters in Bildern der klazomenischen Sarkophage. Aber von Grund aus verschieden und auf keinen andern, weder aus dem Mutterlande oder Kleinasien noch Italien stammenden griechischen Werken genau so vorkommend sind die merkwürdigen strauchartigen Gewächse wie sie auf den Pariser Reliefs in der Bankettscene links, in der Hirschjagd rechts, dann weiter auf dem fragmentierten grösseren Relief des Museo Gregoriano (n. XXXIII) und einfacher auf dem Taubenreliefe (n. XXVII) sichtbar werden (s. u. S. 331). Man sieht am Stengel eines ziemlich hohen Strauches eine pinienzapfenähnliche Knospe und weiter oben eine zwar schon etwas mehr aufgegangene, aber doch noch nicht offene Knospe. Dies sind ganz andere Gewächse als aus dem Boden spriessenden das Terrain bezeichnenden Ranken, die wie sie ostgriechische (5) Denkmäler öfters vor Augen führen. Die

(1) Cesnola l. c. III. pl. XXX n. 1; Furtwängler III S. 87.

(2) Cesnola l. c. n. 7. Dieser mag vielleicht wegen des 'Nilschlüssels' aus Daphnae importiert sein.

(3) Vgl. auch R. v. Schneider in der Festschrift für Th. Gomperz S. 481.

(4) Savignoni *Mon. Lincei* 1897 p. 278 ff., Röm. Mitth. 1906 Taf. II. Fig. 1 S. 67.

(5) Klein Kunstgesch. I S. 159; *Mon. Piot* 1897 pl. V-VII.

nächsten Analogien zu diesen vielleicht doch Lotos darstellenden Gewächsen bieten im Orient entstandene Bildwerke. An assyrischen heiligen Bäumen (1) kommen solche noch geschlossene Blütenknospen ähnlich vor, weiter aufgegangene Knospen derselben Art zeigen cyprische (2) Denkmäler; ersteren ähnliche begegnen auch auf einer rein aegyptischen Silberschale aus Caere (3). Es blieben also für die Provenienz dieser Platten, welche mit den anderen aufgezählten dieses Pflanzenornaments entbehrenden Reliefs stilistisch und zeitlich eine Einheit bilden, zwei Möglichkeiten: jonisch-cyprisch oder jonisch-aegyptisch. Gegen die zweite Annahme spricht aber, abgesehen davon, dass keines dieser Reliefs aus Aegypten stammt, die trotz verschiedener Analogien im Kleinen doch unleugbare Verschiedenheit des Stiles. So ist z. B. der assyrische Pferdetypus der Elfenbeinreliefs weit entfernt von dem Pferdetypus, den wir auf jonisch-aegyptischen Vasen sehen. Es bleibt also als antike Provenienz dieser Elfenbein - und Knochenreliefs das jonische Cypern übrig.

Schon Martha (4) hatte die Pariser Reliefs hypothetisch für schlechthin cyprisch angesehen ohne eine Begründung oder einen Beweis für seine Behauptung zu liefern. Unsere Sammlung aller einschlägigen Reliefs führte mich unabhängig von Martha's flüchtig hingeworfener Ansicht dahin, dass wir in ihnen nicht rein cyprische, sondern von Joniern in Cypern hergestellte Arbeiten erkennen müssen. Hiefür sprechen aber ausser dem Umstande, dass drei der Reliefs unserer Aufzählung aus Cypern selbst stammen, noch andere wichtige Gründe.

Die dicken auf den Oberarmen getragenen Armbänder des Meerwesens und der bankettierenden Frauen des Pariser Reliefs finden sich gleichartig auf cyprischen Skulpturen (5) und in cyprischen Metalloriginalen (6). Die Zweige des Berliner Reliefs n°. XVII,

(1) Perrot-Chipiez II fig. 444 p. 772.

(2) Ohnefalsch-Richter l. c. Taf. 161,3; Perrot-Chipiez III fig. 603 p. 835. Vgl. auch Riegl Stilfragen S. 35 Fig. 4.

(3) Grifi *monum. di Caere* tav. X fig. I (= Perrot Chipiez III fig. 553 p. 790).

(4) *L'art étrusque* p. 304.

(5) Vgl. z. B. die Stele Sargons, Perrot-Chipiez II p. 631 frg. 308.

(6) Cesnola *descr. atlas* I. pl. VII, IX, XXXIII; III pl. II 1, 2.

XVIII sind identischer Bildung mit den ‘ Lustrations ’ - Zweigen, welche cyprische Sculpturen (1) in Händen halten. Auf den berühmten Aphroditecultus in Paphos mögen das poesiedurchhauchte Froehner'sche Taubenrelief n. IX und die inhaltlich gleichen Reliefs n. XXII und XXXII zurückgehen Die Behandlung der Haare an Menschen und Tieren in den Reliefs ist durchaus assyrisch beeinflusst. Was überhaupt von assyrischer Kunst nach Jonien und Griechenland kam, wird erst durch Cypern, das gerade bis in die Mitte des VI. Jahrhunderts, die Zeit unserer Reliefs, politisch zu Assyrien gehörte, vermittelt worden sein. Auch auf die etruskische Kunst des sechsten Jahrhunderts muss das jonische Cypern einen grossen Einfluss geübt haben. In der *tomba dei tori* (2) weist der Mannsstier deutlich nach Assyrien, das Mittelglied wird Cypern gebildet haben. Typen etruskischer und cyprischer Münzen des 5. Jhdts. zeigen grosse oft zur Verwechslung führende Aehnlichkeit, das lässt auf rege Beziehungen auch im sechsten Jahrhundert schliessen (3).

Schon in mykenischer Zeit excellirte Cypern durch seine herrlichen Elfenbeinarbeiten, von denen glänzende Exemplare eine Zierde des Britischen Museums bilden (4). Dann wurde es wieder im sechsten Jahrhunderte, der Zeit unserer Elfenbeinreliefs, ein Hauptort für Verarbeitung dieses edlen Materials (5).

Von einem wichtigen Detail unserer Reliefreihe war hier noch nicht im Zusammenhange die Rede und zwar von den auf der Rückseite eingeritzen Schriftzeichen. Bei einigen Buchstaben, wie dem A, E, ꓘ, Ψ, ↓, ⊥, kann man schwanken ob sie jonisch oder etruskisch, bei den drei letzteren auch ob sie nicht cyprisch sind. Für die ganze Frage aber direkt entscheidend ist die bisher noch nicht beobachtete Inschrift auf n. XXVII. Sie gehört evident nach Cypern und ist im cyprischen Syllabar abgefasst wie die von Hermann auf cyprischen Vasen constatirten Graffiti (6). Zwei Zeichen, das ⊟ auf n°. XXIV, XXV, das ⋞ in n°. V wären dann von phöniki-

(1) Z. B. Holwerda, die alten Kyprier Taf. IV 15.
(2) G. Koerte in Ant. Denkm. II. Taf. 41 S. 15.
(3) G. Koerte in Pauly-Wissowa s. v. Etrusker S. A. S. 15.
(4) Murray *excavations of Cyprus* pl. I. II.
(5) Vgl. Perrot-Chipiez II p. 847, Ohnefalsch-Richter a. a. O. p. 143.
(6) Gräberfeld von Marion S. 31 f.

schen oder wahrscheinlicher etruskischen Händlern, welche die grössten Abnehmer dieser Täfelchen waren, eingeritzt. Die Bedeutung dieser eingeritzten Zeichen ist bisher nicht mit Sicherheit festzustellen. Der Gedanke an Versetzmarken muss wohl bei so kleinen Objekten ausgeschlossen werden (1). Diese haben nur bei grossen Gegenständen wie z. B. Sarkophagen (2), wo jedem zierendem Bestandteile sein Platz angewiesen werden soll, einen Sinn. Bei kleinen Gegenständen wie Kästchen war das nicht nötig. Die Zeichen bedeuteten wahrscheinlich Geheimmarken der Künstler oder Händler, wie sie noch heutzutage im Handel im Gebrauch sind und deren Sinn dem Nichteingeweihten entgeht. Sicher aber geht daraus hervor, das die Täfelchen nicht montiert in den Handel kamen und so exportiert wurden.

Von vergoldeten Rähmchen umgeben hoben sich die Reliefs farbig vom sorgfältig geglätteten Grunde ab und mögen so einen schönen Eindruck hervorgerufen haben, den wir freilich jetzt in ihrer Zerstörung und Isolierung nur ahnen können. Ihr Inhalt zeugt nicht von besonderer Vorliebe für den Mythus. Das Alltagsleben mit seinem poetischen Realismus interessierte die Künstler dieser Reliefs sichtlich bedeutend mehr. Auch sie erzählen von der jonischen τρυφή, und man fühlt sich bei ihrem Anblicke versucht die Inschrift einer römischen Spieltafel aus Timgad (3) ' *venari*, *lavari*, *ludere*, *ridere hoc est vivere*, zu citieren: liebenswürdige, des Lebens sich so recht freuende Menschen, Poeten und Künstler.

Ludwig Pollak.

Rom, Januar 1907.

(1) So z. B. irrthümlicherweise Perrot-Chipiez III p. 851, 855 s. über die Polledraraeier. Auch die Ansicht Schöne's in *Comment. in honorem Mommsenii* S. 649 f. über analoge Vaseninschriften scheint sich nicht mehr halten zu lassen. Vgl. Furtwängler - Reichhold Vasenmalerei Text zu Taf. 71, S. 68, Serie I p. 179.

(2) Vgl. Koerte Gordion S. 110, 116 (wegen der specifisch korinthischen Form des Epsilon als korinthisches Fabrikat erklärt); hingegen Watzinger l. c. S. 92, vgl. auch Watzinger l. c. S. 36.

(3) Ihm, Röm. Spieltafeln in den Bonner Studien für Kekule S. 238 n°. 48; R. v. Schneider Oest. Jahresh. 1905 S. 296.

EXCURS ZU S. 327. 328.

Die auf den vorstehend beschriebenen Elfenbeintäfelchen vorkommenden Pflanzengebilde stellen offenbar Korbblütler (Compositen) mit teils geschlossenen, teils aufblühenden Blütenkörbchen vor. Die ersteren zeigen die zapfenartigen, von kleinen Hüllblättern unschlossenen Knospen, die letzteren die sich erschliessenden Blütenstände mit den aus dem Hüllkelche hervortretenden « Zungenblüten » (Rundblüten). Welche Pflanze speciell gemeint ist, lässt sich nicht bestimmen, da viele Glieder dieser ausserordentlich reichen Pflanzenfamilie, wie z. B. die Centaurea- und Distelarten unter sich ganz verwandte Formen aufweisen. Ganz identische Blüten und Knospen wie die vorliegenden finden sich in unzähligen Beispielen unter den Schmuckgegenständen und in den Wandmalereien des neuen aegyptischen Reiches von der 18. Dynastie ab, z. B. in den aus mehrfarbiger Terracotta hergestellten Halsketten des neuen Reiches und zwar ebensowohl als von oben gesehene Blütenrosettchen wie in der den vorliegenden Darstellungen zu Grunde liegenden, noch nicht völlig geöffneten Form der im Profil gesehenen Blüten. Als solche dienen sie in den künstlichen Halsketten der Aegypter in gleicher Weise als Bommeln wie sie zuvor in den Reihungen natürlicher Pflanzenelemente verwendet wurden, die uns aegyptische Gräber aus den ersten Dynastien des neuen Reiches überliefert haben. Georg Schweinfurth wies unter den in Gräbern erhalten gebliebenen Pflanzenresten verschiedene Compositen nach, wie z. B. die Blütenköpfchen von *Pteris coronifera* und *Antaurea depressa* in den Blumengewinden der Mumie der Prinzessin Nsi-Chonsu (XX. Dyn.); *Carthaunus tinctorius* (Safflor) in Guirlanden von Amenhotep I und andere mehr. Gleichen Compositenblüten begegnen wir in den Wandmalereien thebanischer Gräber der 18-19. Dynastie, von denen Prisse d'Avennes Abbildungen giebt. Dass die ornamentalen Anwendungen von jenem natürlichen Pflanzenschmucke abgeleitet sind, ergiebt sich sowohl aus der ganzen Anordnung der Gehänge, wie aus Farbe und Form der angewendeten Compositenblüten.

Ausserhalb Aegyptens und wahrscheinlich von dort übertragen kommen dieselben Compositenblüten namentlich in der assyrisch-babylonischen Kunst häufig vor, zumeist als Rosetten, in welcher Form sie zu den in Jonien und Griechenland allgemein angewendeten Typen wurden, für die die Trauerrose der attischen Grabstelen das bekannteste Beispiel giebt. In der dem Cyprischen Elfenbeinrelief eigentümlichen Profilstellung, die dem Ornamente griechischer Blütezeit fremd ist, finden sie sich in Assyrien als Gehänge an Balken von zeltartigen Holzbauten wie z. B. an dem sogenannten Feldtabernakel auf den Toren von Balawat aus der Zeit Salmanassars II; ebenso auch auf Elfenbeinarbeiten, wie auf einer phönizischer Provenienz zugeschriebenen Täfelchen aus Nimrud (British Museum), das eine, aus einer Umbildung des aegyptischen Südzeichens wachsenden Lotosblütenschaft darstellt, von dem sich beiderseitig die gleichen Compositenblüten abzweigen, die jene cyprischen Elfenbeintafeln schmücken.

M. Meurer.

DIE THENSA CAPITOLINA.

(Mit Tf. XVII. XVIII).

I. Vorbemerkung.

Ueber die Fundgeschichte und Wiederherstellung der Thensa gibt Augusto Castellani in seiner Veröffentlichung (*Bull. comunale* II, 1874, p. 256, und V, 1877, p. 119-134, tav. XI-XV) Auskunft. Ein Bauer aus Campanien brachte 1872 eine Anzahl Bronzeblechstücke, die er aus der Erde gegraben hatte, zum Verkauf nach Rom. Sie kamen in Castellani's Besitz. Wie es dabei zuging, dass ein Stück nach Paris verschlagen wurde (vgl. unten S. 363), bleibt unklar. Als er die Stücke reinigte, ergab sich, dass die Bronze von zahlreichen Bronzenägeln durchbohrt war, an denen teilweise noch vermoderndes Holz hing. Die Bronze war also ursprünglich auf einer Holzunterlage befestigt. Zwei geschwungene, mit schweren Nägeln beschlagene Stücke konnten nichts anderes sein als die Seitenteile eines Wagenkastens. Der gegossene Oberkörper eines Eroten (Abb. 1) war offenbar das Kopfende einer Deichsel. Die übrigen Bronzestücke zeigten Reliefs. Es liessen sich zwei Arten unterscheiden, nämliche höhere und niedrigere Streifen. Die höheren stellen Scenen aus dem Leben Achills dar, denen sich manchmal ein Venusmedaillon zugesellt. Von den niedrigeren Reliefs stellen die einen gleichfalls Achilleusbilder, aber in kleinerem Format dar, die anderen einen bacchischen Thiasos. Castellani gewann aus diesen Fundstücken die zweifellos richtige Ueberzeugung die Ueberreste eines Wagens vor sich zu haben. Er liess daher einen Wagenkasten aus Holz herstellen und auf ihm

die Bleche in der Weise anbringen, dass immer ein Streifen des höheren mit einem des niedrigeren Formats abwechselt. Von unten gezählt sind es folgende Streifen:

1. Thiasos (kleines Format).
2. Achilleusbilder (grosses Format).
3. Thiasos (kleines Format).
4. Achilleusbilder und Venusmedaillons (grosses Format).
5. Achilleusbilder (kleines Format).
6. Achilleusbilder (grosses Format).

Fig. 1.

In dieser Wiederherstellung wurde der Wagen von Castellani veröffentlicht, der Stadt Rom geschenkt und im Conservatorenpalast aufgestellt (Helbig I² 568). Er wurde dann von Heydemann einer flüchtigen Betrachtung unterzogen (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1878 p. 124 f.) und nach der Castellanischen Publication in Baumeister (Denkm. d. kl. Altertums III Taf. xc fig. 2325 S. 2082) und in den Wiener Vorlegeblättern (Serie B Tf. 7) abgebildet.

Die Zeichnungen Castellanis sind recht hübsch, aber vielfach ungenau, so dass sie ein richtiges Verständnis der Reliefs hindern. Bei einer neuen Bearbeitung die Reliefs nach Photographien zu veröffentlichen, war deshalb nicht tunlich, weil jedes Relief in mehreren Wiederholungen vorhanden ist, die unter sich nicht gleich gut ausgeprägt erhalten sind. Sämtliche Reliefs in allen Exemplaren photographisch wiederzugeben, wäre aber sehr kostspielig. Wir wählten daher den Weg, aus allen Wiederholungen durch genaue Vergleichung das richtige Urbild durch Zeichnung herzustellen. Herr Dr. Walter Altmann photographierte in freundschaftlichster Bereitwilligkeit die ganze Thensa in vielen Teilaufnahmen; später liess ich noch einige Teile von dem Berufsphotographen Luigi Rocca in Originalgrösse photographieren. Nach diesen Photographien stellte Hr. Architekt Kristenson die neuen Zeichnungen (Abb. 2-5) her. Stehen diese auch an Eleganz den Castellanischen nach, so sind dafür Bewegungen, Geräte, Kleidung der Figuren und alles für das Verständnis der Bilder Wichtige genauer angegeben. Für den Stil geben die beigefügten Tafeln nach den Photographien Proben. Damit man den etwas schwierigen Ausführungen über die technische Herstellung und Rekonstruktion des Wagens, die oft sehr ins Einzelne gehen müssen, leichter folgen könne, wende ich mich zunächst zur inhaltlichen Erklärung der Reliefs. Bei den Parallelen, die ich zu den Darstellungen der Thensa anführe, berücksichtige ich die Kunstwerke und die Litteratur der römischen Zeit, während Darstellungen früherer Perioden, z. B. auf Vasenbildern, nur ausnahmsweise in Betracht kommen.

II. — Die zwölf Achilleus-Bilder.

1. Achills Feiung.

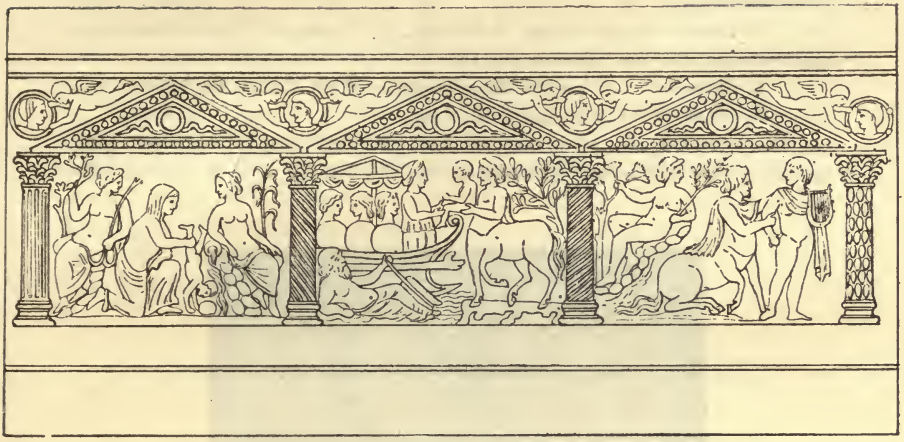


Fig. 2.

Der Mittelpunkt des Bildes ist Thetis; sie ist mit einem Chiton und einem Mantel bekleidet. Die Verhüllung des Kopfes bezeichnet sie als eine mütterliche Gottheit (vgl. Wiederholung 1, 3 und 4). Sie kniet auf dem r. Fuss und hält in der r. Hand den zappelnden (σπαίροντα τὸν παῖδα Apollod. 3, 13, 6 = Apollon. Rhod. Arg. IV, 874) Achilleus in das Wasser der Styx, das aus einer Urne, über Felsen geflossen kommt. Auf den Felsen sitzt die Personifikation der Styx als Quellnymphe. Sie ist am Unterkörper von einem Mantel bedeckt, stützt den r. Arm auf die Urne und hält in der Linken einen Schilfzweig. Während sie noch zur Handlung in Beziehung steht und auch auf Wiederholungen (3 u. 4) sich findet, ist die Nymphe zur Linken nur zur Raumfüllung beigegeben (vgl. über diese Lokalgötter S. 382). Sie greift mit der Rechten in die Aeste eines Baumes und hält in der Linken einen Zweig. Die Beine sind von einem Mantel bedeckt.

Die Darstellung der Feiung war in der römischen Epoche beliebt. Mir sind folgende Wiederholungen bekannt (vgl. Stephani, *Compte Rendu* 1859, 76, 3. Conze, arch. epigr. Mitt. 1877, 73-76):

1. Relief im Johanneum in Graz. Muchar, Gesch. v. Steiermark I, 422 t. X, 2 = Wiener Vorlegeblätter Ser. B t. VII, 4.

2. Relief von Champlieu. *Rev. Archéol.* VIII, 1 (1851) p. 191 pl. 160, 5.

3. Monument von Igel. Abh. d. bayer. Ak. d. W. I, 1835 S. 287.

4. Kapitolinische Brunnenmündung. Righetti *Mus. Capit.* t. 277 = Foggini, IV, t. 17.

5. Matz-Duhn 3344. Palazzo Castellani. Achills Festigung?

6. Déchelette, *la Gaule Romaine*, II, p. 212, nr. 76. Terrasigillata-Relief von Lezoux, zu vergl. mit der Waschung Achills auf der kapitolin. Brunnenmündung.

7. Cameo der Ermitage in Petersburg. Tommaso Cades, Sammlung von Gemmenabdrücken, Kasten 26, 147.

8. Cornalina der kaiserl. Sammlung in Wien. Cades 26, 148.

9. Gravierter Stein. Cades 26, 149.

Die letzteren drei sind mir nur aus der Photographie bekannt, nach der beifolgende Abbildung gemacht ist und die ich Herrn Prof. Körte's Güte

Fig. 3.

verdanke. Die Echtheit, besonders von nr. 147, scheint mir verdächtig. Fälschlich auf die Feiung bezogen wurde Helbig, Wandgemälde 1390.

Die Feiung Achills hängt mit seiner Unverwundbarkeit zusammen. Das Alter beider Sagen ist umstritten. In der Ilias, die mährchenhafte Züge meidet, ist die Unverwundbarkeit von der Haut auf die Rüstung des Helden übertragen (Φ 165. 594. Υ 264. Lehrs, *de Aristarchi studiis Homericis* p. 178). Auf einer hocharchaischen chalkidischen Vase (*Mon. d. Inst.* I, 51) ist Achilleus durch einen Pfeil, der in seiner Ferse steckt, getötet. Ob ein zweiter Pfeil in oder hinter der Leiche steckt, ist unklar. Die Darstellung mit Namenbeischriften schliesst sich in vielen Einzelheiten an die Aithiopis an (Schneider, troisch. Sagenkr. 153). Also war auch die Auffassung, dass Achilleus an der Ferse verwundbar sei, diesem Epos bekannt, das hierin vielleicht noch älter ist als die Ilias (Gruppe 680 u. 682, 5), zumal die Ilias, wie oben bemerkt, auf die Unverwundbarkeit auch anspielt (vgl. Robert (Bild und Lied 9; Studien zur Ilias S. 463).

Von den Berichten über die Feiung können wir einen, wahrscheinlich die Feiung durch Feuer, bis auf Sophokles zurückverfolgen (Nauck *fr. tragg.* 155).

Die Wasserprobe kam schon in dem alten Gedicht Aigimios vor (Kinkel *fr. Ep. Gr.* I, 83). Die Feiung speziell durch Styxwasser tritt in unserer Ueberlieferung erst bei Statius (Achill. I, 134. 269. 480) und anderen Spätlingen (Roscher Lexicon I, 1, Sp. 24, 58) auf. Doch scheint auch diese Version auf Vorstellungen zurückzugreifen, die von der ältesten Zeit bis zum späten Altertum lebendig blieben. Das Styxwasser war das Wasser der Unsterblichkeit (Bergk, kl. Schrift II, 700). Auf Gemmen der mykenischen Zeit tragen Daemonen Styxwasser als belebendes Wunderwasser (Furtwängler Gemmen I, t. 2, 32. III, p. 40). Iris holt das Styxwasser zum Göttereid (Theogonie 784-806. Gerhard, etrusk. Spiegel I, Tf. 41).

Das hohe Alter der Feiungssage überhaupt geht am deutlichsten daraus hervor, dass sich die gleiche Sage bei Demeter und Demophon findet (Hom. *hymn. in Cerer.* 219 f.). Von Demeter aber ist Thetis (Kurzname zu *Θεσμοθέτις* Gruppe 618[1]) abgezweigt. Also gehört diese Sage zu den ursprünglichen Zügen, die Thetis und Demeter gemeinsam haben. Varianten zu der Feuer- und Wasserprobe aus der indogermanischen Mythologie führt Elard Hugo Meyer (Achilleis 659-661) an.

2. Begrüssung zwischen Peleus, Achilleus und Cheiron.

Ein Schiff mit gerefften Segeln, die Argo, hat am Land angelegt. Es hat einen über das Wasser emporragenden Sporn (*ἔμβολος*). Das Vorderteil bildet einen nach innen geschweiften Halbkreis. Nicht so weit wie der Sporn ragt das Proembolion vor, ein Balken, der in einen Tierkopf endigt. Der Stolos oben läuft in ein schneckenförmig nach rückwärts gewundenes Akrostolion aus (ein ähnliches Schiffsvorderteil aus röm. Zeit bei Altmann, röm. Grabaltäre p. 244, Abb. 192: Grabstein des L. Precilius). Auf römischen Kunstwerken häufig ist das Missverhältnis zwischen der vorauszusetzenden Grösse des Schiffes und der Insassen. Diese tragen vielleicht Schilde, entsprechend der Weisung Iasons (Apoll. Rh. IV, 199-202), oder wie die Argonauten auf der delphischen Metope (Assmann, das delphische Schiff Jahrb. 1905, 32). Schilde am Bordrand sind das Gewöhnliche bei Kriegsschiffen von der Dipylonzeit her (Pernice, Athen. Mitt. 1892, 303) bis in die römische Epoche (Brunn, *urne Etr.* I, 87,4. 90,1-94, 8 Schiff des Odysseus; Woermann, Odysseelandschaften t. III; Cod. Ambrosianus ed. Ceriani et Ratti, Mediolani 1905, pict. 31. 32. 36. u. a.). Ruder sind nicht vorhanden. Vorn im Schiff steht aufrecht Peleus und empfängt mit ausgestreckten Händen den kleinen Achilleus, den Cheiron dem Vater hinreicht. Cheiron steht auf dem etwas erhöhten, felsigen Ufer. Der Baum hinter ihm deutet den Bergwald des Pelion an. Vor dem Schiff liegt die typische Gestalt eines Meergottes, der den pagasaeischen Busen personifiziert. Er hält in der erhobenen Linken ein Ruder; die Schenkel sind vom Gewand bedeckt. Er stützt sich auf den r.

Ellenbogen (Philostr. mai. II, 14 *φυλάττων τὸ ἐς ἀγκῶνα* vgl. O. Schulz, die Ortsgottheiten, Berliner Studien VIII, 3, 1889, p. 43).

Castellani erklärte unrichtig, dass hier Cheiron den Achilleus von Peleus zur Erziehung erhalte. Allein diese Aufgabe fällt in römischer Sage, an die sich die Thensabilder durchaus anschliessen, nicht Peleus, sondern der Thetis zu (Orphica Arg. 387 u. die Achilleuscyclen S. 381). Auch lehrt der Augenschein dass vielmehr umgekehrt Peleus das Kind von Cheiron empfängt: es ist naturgemäss vom Ueberbringer fort zum Empfänger hin gewendet (vgl. die Ueberbringung des Achilleus an Cheiron durch Thetis auf der kapitolinischen Brunnenmündung Righetti, *Mus. Cap.* t. 277; Deidamia, dem Achilleus den Pyrrhus reichend, auf dem Elfenbeinkästchen in Xanten, Bonner Jahrb. V u. VI, t. 7 u. 8). Auch Heydemann erkannte nicht die dargestellte Sage (Apollonius Rhod. I, 553 ff.) Als die Argonauten durch den pagasaeischen Busen fuhren, staunten alle Nymphen des Pelion über das Schiff und die Helden:

Αὐτὰρ ὅγ' ἐξ ὑπάτου ὄρεος κίεν ἄγχι θαλάσσης
Χείρων Φιλλυρίδης, πολιῇ δ' ἐπὶ κύματος ἀγῇ
τέγγε πόδας...
σὺν καί οἱ παράκοιτις ἐπωλένιον φορέουσα
Πηλείδην Ἀχιλῆα φίλῳ δειδίσκετο πατρί.

Abweichend ist nur, dass Cheiron selbst das Kind trägt. Dieselbe Abweichung findet sich bei dem römischen Dichter Valerius Flaccus, der im übrigen diese Begegnung in deutlichem Zusammenhang mit Apollonius erzählt Argonaut. I, 255:

Iamque aderat summo decurrens vertice Chiron
clamantemque patri procul ostentabat Achillem.

Nur ist Achilleus schon grösser; v. 260:

adsiluit caraque diu cervice pependit.

Auf dieses Ereignis weist vermutlich auch Statius Achill. I, 156-158 hin. Aehnlich ist Orphica rec. Abel 376-455. Vielleicht bietet unser Bild, auf dem eine Ueberfüllung mit Figuren vermieden werden sollte, nur einen Ausschnitt aus einer grösseren Komposition, in der auch Chariklo ihren Platz hatte. Jedenfalls ist es lehrreich als Illustration zu einer alexandrinischen bezw. römischen Dichtung, an die sich der Künstler enge anschliesst (vgl. Robert Bild und Lied p. 49).

3. Unterricht im Leierspiel (vgl. Tafel XVIII, 1).

Die Vorlage zu diesem Bild gab die Gruppe, die in Rom in den Saepta Julia stand und als Gegenstück Pan hatte, der den Olympos (besser Daphnis Roscher III, I Sp. 1453) im Syrinxspiel unterwies (Plinius n. h. 36, 29).

Die Identifikation ist gesichert, weil beide Darstellungen in Herculaneum als Gegenstücke gefunden wurden (Helbig, 226, 1291; Trendelenburg, Gegenstücke der Wandmalerei Archaeol. Zeit. 34, 1876, p. 3). Die Cheirongruppe ist aus zahlreichen Nachbildungen bekannt (Wandbilder Helbig 1291-1295; Gemmen bei Overbeck, Bildw. zum theban. und troischen Sagenkr. p. 286, 13-16; Furtwängler, ant. Gemm. I, t. 24, 65. t. 43, 10 u. 16; Friederichs-Wolters 1510). Muchar, Gesch. v. Steiermark I, 430 n. 10 berichtet von einem auf Schloss Seckau bei Leibniz befindlichen Fragment: « Der Centaur Chiron mit der Lyra, neben ihm der kräftige Achill. Ein schön gearbeitetes, leider verstümmeltes Werk ». Auch der Kentaur allein wurde gerne von der Kleinkunst als Vorlage genommen (Silberbecher bei Zahn III, 28; Babelon *Ant. de la Biblioth. Nat.* XIV u. LI).

Cheiron ist mit der Chlamys bekleidet. Er legt den l. Arm um Achills Schultern und fasst mit der Rechten Achills r. Arm, der als hochgewachsener Knabe aufmerksam zu seinem Lehrer hinunterblickt. Er hat in der r. Hand das Plektron und trägt eine Chlamys. Die Leier muss man sich durch ein Band gehalten denken, von dem aber keine Spuren zu sehen sind. Im Hintergrund dient ein nackter Berggott zur Raumfüllung. Die campanischen Maler haben der Gruppe bald eine architektonisch gegliederte Wand, bald eine Landschaft als Hintergrund gegeben. Auf Gemmen findet sich einmal kein Hintergrund (Furtw. 24, 65) einmal Waffen (43, 10), einmal ein flötenspielender Satyr (43, 16). Wir sehen daraus, dass das Beiwerk zur Hauptgruppe vom Künstler nach Belieben aus seinem Typenvorrat gewählt wurde.

Die Sage von dem musikalischen Unterricht will Gruppe (117 u. 668, 1) unter Umständen für vorhomerisch gelten lassen. Die statuarische Gruppe gehört ihrem Kunstcharakter nach in die hellenistische Zeit, wie auch der mutmassliche Cheironskopf im Konservatorenpalast bezeugen würde (Helbig I² 589. Helbig, Untersuchungen zur Wandmal. p. 156. Dagegen Brunn-Bruckmann 535; Kroker, *Testa marmorea del palazzo dei Conservatori Ann. d. Inst.* LVI, 1884, 50-74). Der Schilderung in Orphica Arg. rec. Abel 394-98 hat zweifellos diese Gruppe als Muster gedient:

Καί οἱ κεκλιμένος μὲν ἐπ' οὐδαίοιο χαμεύνης
κεῖτο μέγας Κένταυρος, ἀπηρήρειστο δὲ πέτρῃ
ἱππείῃσι δοκῇσι τανυσάμενος θοὰ κῶλα.
ἀγχοῦ δ' ἱσταμένος Θέτιδος καὶ Πηλέος υἱὸς
χερσὶ λύρην ἤρασσε, φρένας δ' ἐπετέρπετο Χείρων.

Achills Gesang und Leierspiel blieb im Anschluss an Il. IX, 186 besonders bekannt als ein menschlich liebenswürdiger Zug, sogar in der sonst nur das Morden schildernden Ilias Latina 586. Häufig ist die Darstellung des leierspielenden Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes (Stat. Ach. 573. Sarkophage Robert II t. VI, 22 a. X, 22 b. XVI 26 a. Elfenbeinkästchen von Xanten Bonner Jahrb. V u. VI, t. 7 u. 8). Andere hieher gehörige Kunst-

werke, besonders die prachtvolle Gemme des Pamphilos im Louvre (Furtw. I, t. 49, 18) führt Sauer an (Strena Helbigiana 1900 p. 465: Achilleus vom Saitenspiel ausruhend, Marmorstatue in Neapel). Bilder des leierspielenden Achilleus waren noch im späten Altertum allgemein bekannt (Aristaenet. *epist.* II, 5 in Hercher, *epistologr. Gr.*). Bezeichnend für die Auffassung der Alten von Achills Kunst ist das schöne Wort, das Kalliope zu Achilleus sagt Phil. her. 730 ed. Kayser II, p. 197: *ὦ παῖ, μουσικῆς μὲν καὶ ποιητικῆς δίδωμί σοι τὸ ἀποχρῶν, ὡς ἡδίονς μὲν τὰς δαῖτας ἐργάζοιο, κοιμίζοις δὲ τὰς λύπας.*

4. Unterricht im Reiten und Jagen (vgl. Tafel XVII, 3).

Fig. 4.

Achilleus, Cheiron und ein Bär heben sich deutlich als der Kern des Bildes ab. Es schliesst sich nicht an ein bestimmtes Kunstwerk an. Denn wenn man für Cheiron ein wirkliches Pferd einsetzt, so hat man einen bekannten Typus, der häufig auf Sarkophagen mit Jagddarstellungen, besonders ähnlich aber auf dem Medaillon mit Trajans Bärenjagd am Konstantinsbogen vorkommt. Nur fällt bei diesem Vergleiche der dicke Leib und die kurzen Beine Cheirons gegenüber den edleren, langgestreckten Formen der Pferde auf dem Medaillon auf (vgl. Altmann, Archit. u. Ornam. d. Sark. p. 106). Es konnte also dieses Bild auch von einem unbedeutenden Künstler mit leichter Umänderung des in den Vorlagebüchern für Jagden überkommenen Typus hergestellt werden. Er fügte der Mittelgruppe zwei weitere typische Figuren bei, links

eine Nymphe mit dem Mantel über den Beinen, rechts einen nackten Berggott. Felsen, belaubte Zweige und ein Baum deuten den Bergwald an. Achilleus als Knabe, mit einer wehenden Chlamys bekleidet, schwingt einen Wurfspeer. Phil. her. 730 ed. Kayser II, p. 197 *ἦν δὲ αὐτῷ καὶ μελία μικρὰ τετμημένη ὑπὸ τοῦ Χείρωνος καὶ ἐώκει ψελλιζομένῳ ἐς τὰ πολεμικά.*

Cheiron trägt einen Baumast, dreht sich zu seinem Zögling um und zeigt mit der l. Hand ermunternd auf den Bären, — als solcher ist er am spitzen Kopf und kurzen Schwanz kenntlich, von Castellani fälschlich als Panther gezeichnet — der in eiliger Flucht sich noch mit dem bis zum vollen Profil gedrehten Kopf gegen seine Verfolger wendet.

Auf der kapitolinischen Brunnenmündung sitzt Achill als waffenloses Kind jauchzend auf Cheirons Rücken, der eben mit glücklichem Pfeilschuss den verfolgten Löwen getroffen hat. Beide Darstellungen entfernen sich nicht weit von Philostr. mai. imag. II, 2, 5: *διδάσκει ὁ Χείρων τὸν Ἀχιλλέα ἱππάζεσθαι ... καγχάζοντι δὲ αὐτῷ ὑπὸ τοῦ ἥδεσθαι προσμειδιᾷ μεταστρεφόμενος.* Eudociae *violarium* ed. Flach p. 143, 10: *ἐπικαθίσας οὖν αὐτὸν ὄπισθεν αὐτοῦ κατὰ τοῦ ἱππίου μέρους οὕτως ἐγύμναζε καὶ ἐδίδασκε αὐτὸν τὴν τοξικήν*, vgl. Statius Achill. I, 116; Sidon. Apollin. ep. 9, 131; Libanius *ἠθοποιΐαι* ed. Reiske p. 1013. Wesentlich anders ist der Unterricht im Bogenschiessen auf der Achilleusschale in Kairo dargestellt (vgl. unten S. 381).

Overbeck (Bildwerke 285. n. 10, n. 11) führt zwei Gemmen an, die Achills Ritt auf Cheirons Rücken darstellen. Ein Relief in Turin (*Marmora Taurinensia*, II, 23), stellt die Erziehung des Achilleus durch Cheiron und die Naiaden Philyra und Chariklo dar (Ap. Rh. IV 811 mit Schol.). Das bei Daremberg-Saglio (s. v. Chiron p. 1106 Anm. 28) angeführte Wandbild stellt nicht Achilleus dar, welcher von Cheiron Unterricht in Heilkräutern erhält, sondern Apollo, Cheiron und Asklepios, die drei Heilgötter (Helbig 202).

5. Achilleus auf Skyros (vgl. Tafel XVIII, 5).

Das Bild wurde von Castellani richtig gedeutet; nur hielt er die Hauptfigur für Lykomedes. Heydemann wollte dagegen hier die Abholung der Briseis erkennen, was Helbig I² nr. 568 und andere übernahmen. Diese Erklärung, die auch die zeitliche Reihenfolge der Bilder umstossen würde, ist aber falsch, weil auf dem Bilde vier Personen in weiblicher Kleidung und nur zwei Männer dargestellt sind. Auf dem hochlehnigen Thron, dessen Beine in Löwenklauen endigen, sitzt Achilleus. Seine Füsse ruhen auf einem Schemel. Thron und Schemel wiederholen sich auf dem Mosaik in Sparta (Arch. Zeit. 1881, t. 6). Er trägt einen hochgegürteten Chiton, von dessen Vorhandensein allerdings nur wenige feine Linien und die Zusammenschnürung unter der Brust Zeugnis geben, und einen Mantel, der den Oberkörper frei lässt.

In der rechten Hand hält er ein Schwert am Griff, die Scheide ruht in der Linken. Er trägt langwallendes Haupthaar. Daran ist er auch bei Philostr. min. (Schenkl-Reisch) 1, 3 unter den Töchtern des Lykomedes kenntlich: *ἡδὶ δὲ ἡ ἀναχαιτίζουσα τὴν κόμην .... αὐτίκα μάλα ... τὸν Ἀχιλλέα ἐκδείξει.* (Statius Ach. I, 771; Philostr. her. 733 ed. Kayser p. 200; dagegen bei Bion id. II, 20 Mein. heisst es von ihm: *κόμας δ' ἐπύκαζε καλύπτρᾳ*). Auf Sarkophagen ist dies sein Hauptkennzeichen wenn er in Weiberkleidung unter den wohlgekämmten Mädchen sitzt (Robert II, t. VI, 20 *a*, u. t. X, 22 *b*).

Hinter ihm steht Deidamia. Sie ist wie Achilleus und ihre beiden Gefährtinnen mit einem hochgegürteten Chiton und Mantel bekleidet. Ihre Haartracht ist nicht deutlich zu erkennen. Sie stützt den l. Arm auf die Stuhllehne und legt die R. auf den Rücken. Gelassen schaut sie der Scene zu, man möchte sagen, mehr bereit, den Achilleus vor unüberlegten Kundgebungen zurückzuhalten als die Fremden beachtend. Die beiden anderen Mädchen sind aber durch den Besuch ganz ausser Fassung geraten. Die eine spricht mit lebhaften Handbewegungen auf Achilleus ein, die andere sieht neugierig die Gäste an. Bemerkenswert ist bei beiden die Haartracht. Das Haar ist glatt zurückgekämmt, am Hinterkopf doppelt mit einem Band umwunden und in ein grosses Nest zusammengefasst. Die gleiche Mode beobachten wir auf Bild 6 und an dem weiblichen Kopf zwischen den Giebeln (vgl. Tafel II, 5). Sie steht der sogenannten attischen Frisur noch näher als der mit Beginn des 3. Jahrh. aufkommenden Tracht. Sie gehört dem Ende des 2. Jahrhunderts an (über Datierung der Sarkophage nach Haarmoden vgl. Altmann, Arch. u. Orn. der Sarkophage S. 99 ff.).

Rechts stehen zwei fast nackte, nur mit der Chlamys bekleidete Männer. Der vordere ist Odysseus, der naturgemäss den Sprecher macht; er hält einen undeutlichen Gegenstand in der R., wahrscheinlich ein Geschenk für die Mädchen, wie auf dem Kästchen in Xanten (Bonner Jahrb. V u. VI t. 7 u. 8 p. 365). Die l. Hand ist zum Sprechen vorgestreckt. Der zweite hält in der l. Hand eine Trompete (oder ein Schwert? also Agyrtes oder Diomedes). Ueber den Unterarm fällt das Gewand. Die R. hält er mit ausgestrecktem Zeigefinger an den Mund, wohl ein Zeichen der Ueberraschung, weil sich Achilleus durch das Ergreifen und Anstaunen des Schwertes schon halb verraten hat.

Widerspruchsvoll ist, dass Achilleus auf dem Bilde thront. Er wird damit schon so geehrt, als ob er bereits erkannt wäre. Aber auch auf Sarkophagen finden sich ähnliche sinnstörende Verstösse. Achilleus sitzt mit entblösstem Oberkörper unter den Mädchen, während sein Geschlecht doch noch unentdeckt ist (vgl. Robert a. a. O.). Eine solche Gleichgiltigkeit gegen das Naturgemässe pflegt einzutreten, wenn ein Typus nicht mehr frisch empfunden, sondern als allbekannt nachgeahmt wird.

Den Hintergrund bilden nicht mehr Lokalgötter, wie in Bild 1, 3 u. 4, von denen dieses Bild sich scharf scheidet. Ohne Hintergrund und Raumandeutung ist es in reinem Reliefstil gehalten. Es gehört enge zusammen mit Bild 6.

6. Achills Erkennung (vgl. Tafel XVIII, 5)

Das Bild zeigt wie das vorige zwei Personen in männlicher und vier Personen in weiblicher Kleidung. Achilleus trägt ein Gewand mit langem Ueberschlag. Sein Haar ist langwallend. In der L. hält er den Schild, — der l. Oberarm ist dabei perspektivisch verkürzt —, in der R. den Speer. Mit gewaltigem Schritt stürmt er nach l., wo der Feind gemeldet ist. Auffallend herausgetrieben ist der Unterleib und zwar auf beiden Wiederholungen. Dies muss daher auf einen Fehler der Form selbst zurückgehen. Ob Achilleus einen Frauenschuh trägt, lässt sich nicht erkennen, da die Bildung der Zehen auch sonst verschwunden ist. Achilleus ist um einen halben Kopf grösser als die Mädchen. Den Kopf wendet er zu Deidamia; doch verrät seine entschlossene Bewegung, dass er ihrem Flehen kein Gehör schenken wird. Deidamia, in langärmeligem Chiton und Mantel, ist aufs l. Knie gesunken, wobei der l. Fuss unnatürlich hoch in der Luft schwebt (vgl. Furtwängler Gemmen t. 64, 47). Sie umfasst mit beiden Händen Achills Knie. Ihr Kopf ist flehend zu ihm erhoben. Das Haar ist zu einem Nest aufgebunden. Zur L. sind zwei Töchter des Lykomedes, die erschreckt entfliehen. Beide haben die bei Bild 5 beschriebene Haartracht. Die Figur ganz l. mit den entsetzt erhobenen Händen kehrt wieder auf den Sarkophagen im Kapitol und im Louvre (Robert, II. n. 25 u. 26), auf letzterem auf der Vorder- und r. Schmalseite. Zur R. steht ein, wie man auf den kleineren Bildern deutlich sieht, (vgl. Tafel I, 2) runder Turm mit hohem Tor. Die Zinnen sind rund, die Quadern genau angegeben. Am Tor befinden sich Querbeschläge. Die Lunette oben ist mit einem Speichenornament verziert. Oben steht perspektivisch verkleinert Odysseus, der mit der Hand auf den angeblichen Feind zeigt, und Agyrtes, der in eine lange Tuba bläst. Ob Odysseus eine Kopfbedeckung trägt, lässt sich nicht erkennen. Die Szene spielt im Freien ausserhalb der Burg. Die Oertlichkeit stimmt zu der Schilderung bei Philostratus min. imag. 1 (ed. Schenkl-Reisch). Auf dem dort beschriebenen Bild von Achills Entdeckung war ein Turm unten am Berg (*ὁ δ' ὑπὸ τοῖς πρόποσιν τοῦ ὄρους πύργος*). Auf einer Wiese vor dem Turm legte Odysseus seine Waren: Wollkörbe, Weberschiffchen, Kämme, Frauengeräte und eine Rüstung aus. Den Raum vor einer Mauer zeigt auch das Mosaik von Vienne (Arch. Zeitg. 1858 t. 113) und ein Sarkophag (Robert II nr. 28). Bei Statius I, 842. Hygin f. 86. Schol. T 326 ed. Bekker spielt die Szene in einem geschlossenen Innenhof, ebenso im Mosaik von Sparta (Arch. Zeitg. 1881 t. 6) und zwei Gemälden (Helbig 1297 = Herrmann-Bruckmann Denkm. d. Malerei t. 5 und *Genethliacon Gottingense* 1888 tab. I).

Den Aufenthalt des Achilleus auf Skyros kennt schon die Ilias (T 326. I 668 m. Schol.), die kleine Ilias (fr. 4 Kinkel) und nach Bethe auch die Kyprien (theb. Heldenlieder 81). Ein Teil dieser Quellen erzählt ausdrücklich eine gewaltsame Eroberung der Insel und damit auch der Deidamia (Paus. I 22, 6). Robert (Bild und Lied 35) schliesst mit Recht, dass erst später

der Lokalpatriotismus der Skyrier aus der gewaltsamen Eroberung ein friedliches Liebesabenteuer gemacht habe. Indem sie aber dabei das Motiv des in Weiberkleidern versteckten Achilleus benützten, schlossen sie sich an eine alte Kultlegende an (Gruppe p. 669 u. 904). Die älteste Darstellung der Erkennung des Achilleus giebt das Bild eines Kraters im Louvre, das Ravaisson (*Mém. de l'Acad.* Paris 1895 pl. V p. 309-352) gegen Robert (archaeol. Zeitg. 1881, 138) statt auf die Gesandtschaft (*λιταί*) der Ilias vielmehr auf Achills Abholung aus Skyros deutete. Auf das von Paus. I 22, 6 erwähnte Gemälde des Polygnot führt Robert (Arch. Anzeiger 1889 p. 151) die Darstellung auf dem goldenen Köcherbeschlag von Tschertomlitsk (*Compte Rendu* 1864 pl. 4) zurück. Doch ist die Deutung unsicher. Denn die einzelnen Formen, aus denen das Goldblech geprägt ist, stehen wenigstens teilweise offenbar unter sich in keinem Zusammenhang. Man kann also nicht von einer einheitlichen Komposition reden. Das Stück zeigt in dem Aneinanderschluss der einzelnen Bestandteile alle Merkmale einer nachlässigen Handwerkerkunst (vgl. Hauser, die neuattischen Reliefs 127).

Auf dem Vasenbild im Louvre wird die Erkennung mit einfachen Mitteln, nämlich der Erregung des Heldenblutes durch den blossen Anblick von Waffen herbeigeführt, wenn man hier überhaupt von der Erkennung und nicht vielmehr von der Ueberredung zur Teilnahme am Kriege sprechen darf. Ausführlicher mag die Geschichte schon in den jüngeren *Σκύριοι* des Euripides (Welcker Griech. Trag. I, 476) geschildert worden sein. Lycophron (276-278), der mit Vorliebe älteren Quellen folgt, spielt darauf an. Besonders aber mussten sich die Alexandriner in der Ausmalung dieses reizenden Verhältnisses zwischen Achilleus, Deidamia und den anderen Töchtern gefallen, wie es das II. Idyllion des Bion (ed. Meineke) bezeugt. Damals bereits wurde auch die Erkennungsgeschichte in aller Breite ausgearbeitet, wie sie uns jetzt bei Schriftstellern und Kunstwerken römischer Zeit vorliegt. Unbegründeter Weise schreibt Fleischer (Roscher myth. Lex. I Sp. 27) erst dem Statius die Aufstellung einer neuen Version zu, in der die Erkennung durch das Ergreifen der Waffen u n d den Trompetenstoss erfolge. Offenbar falsch ist seine Behauptung, bei Philostratus min. 1 erfolge die Erkennung nur durch das Ergreifen der Waffen. Es wird ja neben dem Kaufmann auch der Trompeter ausdrücklich genannt (*ὁ τῇ σάλπιγγι σημαίνων τί δὴ βούλεται*;). Die sonstigen Quellen übergehen offenbar nur der auch sonst bemerklichen Kürze halber bald die Kaufwaren (Apollod. 3, 13, 8), bald den Trompetenstoss (Ovid. met. 13, 165. schol. T 326), während schon Hygin (f. 86), jedenfalls nach einer älteren Quelle, beide Motive verbindet. Weil also die Trompete und die Kaufwaren zusammengehören, darf man auch nicht annehmen, dass die Wollkörbe, die auf zahlreichen Darstellungen den Boden bedecken, bloss die Kemenate bezeichnen. Es sind vielmehr die von den Autoren (vgl. *Genethl. Gott.* 119 Fussn. 1-8) ausdrücklich genannten Geschenke, die am vollzähligsten ein Gemälde (Helbig 1297) vorführt. Nur aus Nachlässigkeit werden sie manchmal auf einen Wollkorb beschränkt oder ganz weggelassen.

In zwei Stufen vollzieht sich also nach der Sage und auf den Bildern

die Erkennung. Achilleus verrät sich zuerst schon, indem er das Schwert in die Hand nimmt (vgl. Statius I, 852 f.). Odysseus aber lässt, um sicher zu gehen, auch die Trompete blasen, worauf Achilleus unzweifelhaft erkannt wird. Bild 5 und 6 gehören zusammen, ohne dass sich streng genommen Bild 6 aus 5 entwickeln könnte. Spielt doch Bild 5 in einem Innenraum, wie der Thron beweist, Bild 6 aber im Freien. Ebenso ist die Kleidung Achills verschieden. Auf Bild 5 hält er ferner das Schwert, auf Bild 6 die Lanze. An solchen Kleinigkeiten nahmen aber die Alten keinen Anstoss. Auch am Telephosfries tragen ein und dieselben Personen in auf einander folgenden Scenen verschiedene Kleidung (Robert Jahrb. III. 1888. p. 49. Schrader Jahrb. XV. 1900 p. 122). Die nämliche Zweiteilung der Scenen zeigt die Achilleusschüssel in Paris (vgl. S. 381), die sich enge an Statius anschliesst. Mit diesem Dichter zeigt unser Bild manche Berührungen: I, 6 *dulichia tuba*; 879 *iam clipeus breviorque manu consumitur hasta*; 880 Achills plötzliche Riesengrösse; 883 sein gewaltiger Sturmschritt, im Gegensatz zu Bions Schilderung id. II, 19 τὸ βάδισμα παρθενικᾶς ἐβάδιζε. Die Uebereinstimmung zwischen Dichter und Künstler erklärt sich nicht aus gegenseitiger Abhängigkeit, sondern aus dem Einwirken der bildlichen Tradition auf beide.

An der Komposition des Bildes ist die Entfernung des Bläsers vom Vordergrunde anzuerkennen. Sie ist auch auf anderen Darstellungen angestrebt. Auf dem Louvresarkophag (Robert II, 26) ist der Bläser auf die r. Schmalseite versetzt, wird aber doch auf der Vorderseite gehört. Beim Mosaik von Vienne steht er mit Odysseus auf der Mauer im Hintergrund. Auf einem Gemälde (Helbig 1296) steht er unter der Thüre. Er ist nach der Absicht des Malers jedenfalls ausserhalb des Zimmers zu denken.

Während die Darstellung auf der Thensa wie eine Münze durch vielen Gebrauch (die Aufzählung der vielen Reliefs, Gemälde und Mosaike bei Jahn, arch. Beiträge 353, ergänzt von Graeven, *Genethliacon Gottingense* 1888 p. 124) schon abgeschliffen ist, verdient das Vorbild, dessen Hauptzüge erhalten sind, hohes Lob. Wenn man unter den erhaltenen Werken einzelne Typen unterscheiden will, darf man nicht von Unterschieden ausgehen, die nur durch geringfügige zeichnerische Aenderungen bedingt sind, z. B. ob die Bewegung nach r. oder l. gewendet ist, oder ob Achill ins Frauengewand gehüllt oder mit abgleitendem Gewand dargestellt ist (Altmann, Ornament. der Sark. p. 87). Auch darf man nicht den vollbekleideten Achilleus auf Sarkophagen für älter, den entblössten für jünger halten, da Achilleus entblösst schon früher als auf Sarkophagen in Litteratur und Kunst vorkommt (Hygin. f. 86: *vestem muliebrem dilaniavit*; Statius I, 878 *illius intactae cecidere a pectore vestes*; Helbig 1296; Baehrens Poet. Lat. min. IV p. 322 Verba Achillis v. 7).

Ein gewichtiger Unterschied scheint es mir aber zu sein, dass auf den einen Darstellungen Deidamia flieht oder zur Flucht sich wendet oder vor Schrecken ohnmächtig zurücksinkt (Helbig 1297; *Genethl. Gotting.* t. 1; Mosaik bei Raoul-Rochette, *choix de peintures* pl. XX p. 259. Mosaik von Vienne; Robert Sark. II nr. 23), auf den anderen aber bleibt und Achill fussfällig zurückhalten will. Darstellungen, die einen Uebergang zwischen beiden

bilden, indem sie Deidamia halb fliehend, halb den Geliebten festhaltend zeigen, gibt es auf Sarkophagen (Robert II nr. 22. 39. 25. 26) und Gemälden (Helbig 1299) und dem Mosaik aus Sparta (arch. Zeit. 1881 t. 6).

Die erstere Darstellung stimmt mit dem Dichter Statius überein, die zweite ist ein künstlerischer Fortschritt. Denn beim Dichter stiebt auf den Trompetenstoss die Schar der Mädchen auseinander, Deidamia nicht ausgenommen (Statius I 876. 885. 918). Nur Achill bleibt mit den Waffen da. Dann beginnen die Verhandlungen und geraume Zeit darnach erfolgt der Abschied von Deidamia (Stat. I 940-960). Der Maler fasst dagegen die beiden zeitlich getrennten Momente der Entdeckung und des endgiltigen Abschieds zusammen. Es ist das echt hellenische Bestreben, den Gehalt einer ganzen Geschichte in e i n Bild zusammenzufassen, wie es uns auf dem olympischen Bronzerelief mit Hektors Lösung (Furtwängler in Festschrift für Curtius Berlin 1884) so grossartig entgegentritt. Es ist der «distinguierende» Stil Wickhoffs (Wiener Genesis S. 9). Diese Aenderung der dichterischen Ueberlieferung ist also ganz dem Wesen der bildenden Kunst entsprechend und eines grossen Künstlers würdig. Wer dieser Künstler war, bleibt unbekannt, wenn wir auch wissen, dass sich das erwähnte Gemälde des Polygnot vielleicht, und eines von Athenion von Maroneia (Plin. N. H. 35, 134) gewiss auf diesen Gegenstand bezog. Lehrreich ist auch ein Vergleich mit Bion, auf den oben mehrfach hingewiesen wurde. Der Dichter muss das in der Vorstellung des Lesers festsitzende Bild des männlichen Achilleus verdrängen durch Betonung seines weiblichen Aussehens z. B. in den Haaren und im Gehen. Der Künstler aber muss, um verständlich zu sein, an dem weiblich gekleideten Achilleus die männliche Art doch irgendwie zu Tage treten lassen.

Bereits in krasser Weise sind die wirkenden psychologischen Momente auf dem Elfenbeinkästchen in Xanten zusammengedrängt, wo Deidamia ihr neugebornes Kind Pyrrhos dem dahinstürmenden Achilleus entgegenhält (Bonner Jahrb. Bd. V u. VI, t. 7 u. 8 p. 365 f.). Aus diesem Zusammenhang ist wohl das Relieffragment aus Athen, jetzt in Prag, wenn es nicht die Ueberbringung des Achilleus durch Thetis an Cheiron darstellt, entsprechend der kapitolinischen Brunnenmündung (Wiener Vorlegeblätter Serie B, t. IX, 3 a).

Die bisher besprochenen sechs Bilder umfassen die Zeit vor dem trojanischen Krieg, die folgenden sechs spielen vor Troja. Zur Trennung der beiden Hälften sind in den Zwickeln statt der sonst verwendeten Medaillons zwei auseinander fliegende Niken angebracht.

7. Achills Zorn.

Das Bild zerfällt in zwei durch eine Säule getrennte Hälften.

Zur L. sitzt Achill. Er ist mit einem lose umgeworfenen Mantel bekleidet. Die L. ist auf den Speer gestützt, wobei der Zeigefinger lang aus-

gestreckt ist. Die r. Hand ist vorgestreckt. Das bedeutet die Gewährung der Bitte, ebenso wie auf Bild 10. Neben seinem Sitz ruht ein Panzer. Vor Achilleus kniet Patroklos. Er ist nackt abgesehen von einem Mantel, der über den Rücken fällt. Mit beiden Händen berührt er Achills Füsse. Dargestellt ist, wie Patroklos den zürnenden Freund bittet, den Achaeern beistehen zu dürfen (vgl. Walters, *Bronzes in the Brit. Mus.* n. 883; Strena Helbigiana p. 268; Helbig Wandgem. 1404. 1389. 1389 *b*).

Die Erfüllung der Bitte zeigt uns die rechte Hälfte. Achilleus ist wieder nur mit dem Mantel bekleidet; obwohl unbewaffnet ist er doch grösser als der gewaffnete Patroklos. Er fasst den Patroklos mit der R. am rechten Arm, den l. Arm legt er ihm auf die Schultern, ihn so väterlich mahnend

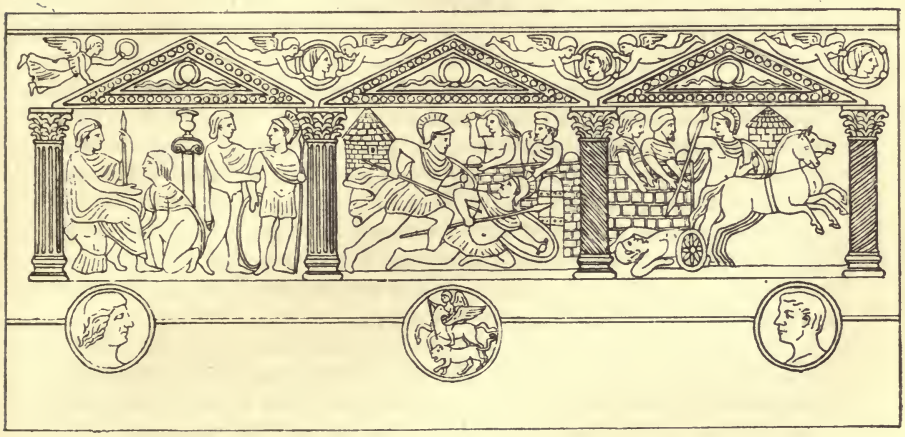


Fig. 5.

wie auf Bild 3 Cheiron den Achill. Die Mahnung kann nur sein die von *II*, 87-96 *ἐκ νηῶν ἐλάσας ἰέναι πάλιν*. Patroklos trägt die volle Rüstung Achills. Die L. hält den Speer, die R. stützt sich auf den aufgestellten Schild. Der Kopf ist zu Achilleus gewendet und erhoben.

Die trennende Säule hat ein fast altjonisch anmutendes Kapitell mit stark hängenden Voluten. Oben steht eine Urne. Säulen und Pfeiler mit Urnen bedeuten zwar ursprünglich Grabsäulen (Weisshäupl, Grabgedichte p. 61 f.), aber allmählich verlieren sie ihre bestimmte Bedeutung und gehören zum festen Bestand landschaftlicher Typik (Pfuhl, Jahrb. 1905, p. 63 f.). Daher ist es hier unberechtigt, in der Säule einen Hinweis auf den nahen Tod des Patroklos zu sehen, sondern der Künstler hat nur einen beliebten Typus als Trennung der beiden Scenen benützt. In ähnlicher Weise trennen auf dem Telephosfries Pfeiler und Bäume (Schrader Jahrb. 1900 Tf. I), an der Trajanssäule Bäume, auf Hippolytossarkophagen ein Thorbo-

gen die einzelnen Scenen. Zu vergleichen ist eine ähnliche Säule mit Urne auf Dioskurensarkophagen (Robert III, 2 t. 57, 180 *a* u. *b*. 181 *a*. *Rilievi delle urne Etrusche* II, t. XXXVIII, 3). In diesem Fall bedeutet die Urne einen Kampfpreis.

Das Bild stellt in einer Hinsicht einen grossen Gegensatz dar zu den bisherigen. Es gehört nicht dem distinguierenden Stil an, den wir besonders für Bild 6 feststellten, sondern dem kontinuierenden, der, in römischer Zeit neu belebt, sich die Zukunft erobern sollte Er lässt eine Handlung durch Bilder in ununterbrochenem Fluss vor unseren Augen sich entwickeln (Hartel-Wickhoff, die Wiener Genesis 7-8).

8. Hektors Tod.

Bild 8 und 9 bilden zusammen ein Bilderpaar, das nur einen Schritt entfernt ist von dem rein kontinuierenden Stil. Dieser würde den Hintergrund, der beiden Bildern gemeinsam ist, nämlich die Mauer Trojas mit den Eltern, nur einmal darstellen und davor die zwei Teile der Handlung. Diese Art der Darstellung, auf die beide Bilder hinzudrängen scheinen, ist nur durch ein äusseres Hemmnis, die Einrahmung, unmöglich geblieben. Beide Bilder zerfallen in Vorder- und Hintergrund, dessen Personen wie auf Bild 6 perspektivisch verkleinert sind. Sie erinnern dadurch an malerische Vorbilder, z. B. die Hydria der Münchener Sammlung Jahn n. 65.

Die Mauern Trojas zeigen regelmässigen Quaderbau, sogar die Rustika scheint angedeutet. Das (skäische) Thor hat Querleisten, die mit grossen Nägeln beschlagen sind. Es ist oben halbrund. Die Zinnen sind rund. Links steht ein runder Turm mit spitzem Dach. Hekuba auf der Mauer rauft sich mit der R. das Haar, während sie die L. nach Hektor ausstreckt (ähnlich auf orientalischen Reliefs z. B. einer assyrischen Städteeroberung Layard Niniveh Pl. 66). Priamos, kenntlich an der phrygischen Mütze, erhebt die R. mit ausgestrecktem Zeigefinger an den Mund. Dieselbe Gebärde des Schreckens und Schmerzes zeigt Decebalus auf der Trajanssäule (Cichorius t. CXXXV), der die Niederlage seiner Dacier ansieht.

Im Vordergrund stösst Achilleus, mit Helm, Schild, Panzer, Leibrock und wehendem Mantel bekleidet, mächtig vorstürmend seine Lanze in Hektors r. Seite. Dieser ist ebenso bewaffnet wie Achilleus. Er ist im Fliehen niedergestossen und in die Kniee gesunken. Der Kopf ist bis zum vollen Profil rückwärts gegen Achilleus gewendet. Es ist ein altertümliches Kampfesschema. Bei Bie, Kampfgruppe und Kämpfertypen (Berlin 1891) p. 50 wird als dritter Kampftypus genannt: Sieg eines Ausschreitenden gegen einen knieenden Umblickenden. Der Unterschied von unserer Darstellung ist nur der, dass der Besiegte auf den alten Vasen den Rücken, Hektor aber die Brust dem Beschauer zukehrt. Auch zielt meist der Besiegte noch im Knieen zurück,

während Hektor keinen Widerstand mehr leistet (vgl. Gerhard A. V. III, nr. 212, 1, Lenormant et de Witte, *Élite céram.* I, pl. 7).

9. Hektors Schleifung

Der Hintergrund ist wieder die Mauer Trojas. Sie hat eine runde Zinne und einen runden Turm, dessen Zusammenhang mit der Mauer nicht weiter angegeben ist. Oben stehen Priamos mit phrygischer Mütze und Hekuba und strecken jammernd die Hände nach dem toten Sohn. Im Vordergrund stürmt der mit zwei Pferden bespannte Streitwagen Achills dahin (Il. Lat. 1000 *altior ipsos fert domini successus equos*). Als Wagenrosse tragen sie den Leibgurt. Die Zügel, über dem Rücken der Pferde deutlich sichtbar, sind wahrscheinlich um Achills Leib geschlungen, Achilleus hat dieselbe Bewaffnung wie im vorigen Bild. Er kehrt sich um gegen Priamos und Hekuba und sticht mit dem Speer nach Hektors Leiche. Es ist ein Zug wilder Rachsucht nach Ilias X 346. Die Ilias Latina hat trotz ihrer sonstigen Kürze gerade diese grausamen Worte bewahrt v. 990. Hektor ist nackt; nur der Oberkörper ist sichtbar. Der l. Arm fällt über den Kopf zurück, der r. ist unten an die Seite geschmiegt (Dieselbe Armlage auf einem Sarkophag Robert II nr. 34 am Helm Achills und auf der Patroklosvase in Neapel Heydemann 3254, Furtwängler-Reichhold t. 89).

Brüning (arch. Jahrb. IX, 1894) zeigt, dass die bildliche Ueberlieferung in vielen Einzelzügen und dem ganzen Kolorit die Sage umgestaltet hat, so dass sich in griechisch-römischer Zeit die Bilder und die Ilias Latina in gegenseitiger Uebereinstimmung etwas von Homer entfernen. Der Gegenbeweis von Paulcke (*de tabula Iliaca quaestiones Stesichoreae* Diss. Königsberg in Pr. 1897) ist nicht gelungen (vgl. Philologus 61. 1902. p. 539 Weber, Homerus Italicus). Brüning handelt ausführlich über den Archetypus dieses auf den ilischen Tafeln wiederkehrenden Bildes. Die verwandten Darstellungen führt er p. 149, 37 und p. 154, 57 an; beizufügen ist Bartoli-Bellori, *lucerne antiche*, III, 9 (wo auch Priamos auf der Mauer ist) und die Oenochoe von Bernay (Babelon *cab. d. ant.* pl. XVII). Um das mehrfach wiederkehrende Umdrehen Achills zu begründen, nimmt er aus der Zeichnung des Codex Coburgensis (Robert II, nr. 45) in das Urbild die Figur des Odysseus auf, dem der davonfahrende Achilleus einige stolze Siegesworte zurufe. Allein gerade dieser Odysseus ist eine vielbenutzte Füllfigur, die ihren Platz eigentlich im Palladionraub hat (Schreiber. hell. Reliefb. VII aus Palazzo Spada u. unten, S. 353). Er gehört also nicht in eine Originalkomposition. Die Thensa scheint vielmehr den richtigen Grund des Umdrehens bewahrt zu haben. Auch auf einer Gemme schwingt Achilleus die Lanze gegen den geschleiften Leichnam Hektors (Furtwängler I, t. 64, 49). Wo diese Bedrohung mit der Lanze fehlt, dreht sich Achilleus um, um sich an dem Anblick seines

gedemütigten Feindes zu weiden. Dasselbe Motiv findet sich auf einer Vase (Gerhard A. V. III, 199).

10. Hektors Lösung.

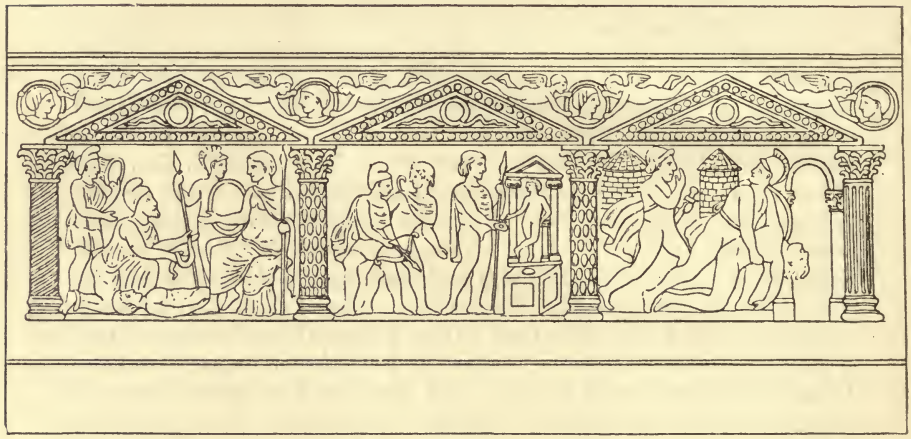


Fig. 6.

Die Hauptpersonen sind Achilleus und Priamos, von denen jeder einen Diener bei sich hat. Zwischen ihnen am Boden liegt die Leiche Hektors. Priamos trägt Chiton und Mantel, auf dem Haupte die phrygische Mütze. Er ist vor Achill niedergekniet. Homers Worte Ω 502 *φέρω δ' ἀπερείσι' ἄποινα* drückt das Bild durch die Geschenke aus, die er Achill anbietet. Er hält ein breites Band in den Händen. Der Diener hinter ihm, der mit einer kurzen Exomis und Mütze bekleidet ist, trägt einen grossen geriffelten Krug. Neben Achills Sitz steht ein Panzer. Er trägt einen Mantel und eine Chlamys. Die L. hält den Speer. Auch hier ist seine Grösse betont. Die offene vorgestreckte R. drückt die Gewährung von Priamos Bitte aus. Hinter ihm steht ein Speerträger mit Helm und Schild — man beachte den langen Zeigefinger am Speer —, der jedenfalls ursprünglich Automedon bedeutet. Wenigstens ist er noch auf einem römischen Mosaik von Varhely im Hunyader Comitat, das unserem Bild in der Gruppierung entspricht, mit dieser Namensbeischrift versehen (Arneth, archäol. Analekten. Sitzungsber. d. Wien. Ak. VI, 1851, S. 281 t. XV).

Das Bild der Thensa ist nur ein Ausschnitt aus einer grösseren Komposition, die figurenreicher war. Neben Achill steht Hekuba (Robert II, t. XXIV, 54). Links von Priamos ist meistens der Wagen mit Geschenken und die Leiche Hektors. Diese wird entweder mit Geschenken aufgewogen

(Babelon, *cabinet des antiques*, pl. XLI; Robert II, t. XXII, 47*c*) oder von Dienern herbeigetragen, um auf den Wagen gehoben zu werden (Jahn-Michaelis, Griech. Bilderchroniken. tab. Iliaca A, t. I u. II u. F t. IV) oder ist auch noch zur Schleifung an den Streitwagen gebunden (Robert II, u. 26*c*).

Die selbständige Gestaltung des Thensa-Bildes liegt darin, dass Hektors Leiche, die wegen Raummangels nicht links hinter Priamos angebracht werden konnte, andererseits aber doch notwendig zum Verständnis war, zwischen den beiden Hauptpersonen Platz fand. Die Anordnung ist übersichtlich und fast symmetrisch. Man wird aber auch an ältere Bilder der Vasen erinnert, wo die Leiche häufig unter Achills Kline liegt, eine Aenderung, die der Maler an Homers Darstellung Ψ 24 vornehmen musste (vgl. Arthur Schneider, Bildwerke zum troianischen Sagenkreise p. 34. Litteratur und Kunstwerke zu den *λύτρα* siehe bei Gruppe 679 [3]).

11. Achills Tod.

Achill steht in überragender Grösse da. Er ist nur mit einer über den Rücken herabfallenden Chlamys bekleidet. In der L. hält er den Speer — wieder mit lang ausgestrecktem Zeigefinger —, in der R., Trankopfer spendend, eine Schale. Er steht vor einer Aedicula mit dem Kultbild Apollos. Der Giebel ist von zwei jonischen Säulen gestützt. Apollo hält in der R. einen Lorbeerzweig. Er ist ganz nackt; das l. Bein ist über das R. gekreuzt, der l. Unterarm lehnt sich auf eine Stütze. Der Blick ist auf Achill gerichtet. Vor dem Bild steht ein viereckiger Altar. Die Seiten tragen eingetiefte Felder. Auf dem Altar steht eine Schale, in die Achill libiert. Aehnlich ist das Opfer des Hippolytos an Artemis auf einem Sarkophag im Lateran (Robert III, 2.Teil t. 54 nr. 167*a*). Das Kultbild mit Altar soll den Tempel des thymbräischen Apollo bezeichnen, so wie z. B. am Telephosfries der Tempel in Delphi durch die Statue Apollos versinnbildlicht wird. Hinter Achills Rücken und unbemerkt von ihm stehen Paris und Apollo. Paris trägt ein hochgegürtetes Gewand wie der Diener auf Bild 10, und dazu einen kurzen Mantel, auf dem Kopfe die phrygische Mütze. Er hat schon den Pfeil auf den Bogen gelegt und die Sehne angezogen. Er steht in gespreizter Stellung da, so dass er einen festen Stand bei der Abgabe des Schusses hat. Zugleich aber deutet das zurückgesetzte und gebogene r. Bein an, dass er dann sofort entfliehen will. Seine feige Natur ist dadurch aufs treffendste bezeichnet. Er würde nie den Schuss wagen, wenn ihn nicht Apollo selbst ermutigte. Der Gott beteiligt sich nicht tätig am Morde, sondern sein Bogen hängt über dem Rücken. Er trägt nur eine Chlamys. Mit der r. Hand stützt er Paris, der fliehen will, von hinten, mit der l. deutet er auf Achills Ferse, gegen die der Pfeil gerichtet ist. Die Wendung des Kopfes zu Paris drückt noch ausserdem die Eindringlichkeit der göttlichen Mahnung aus.

Ohne Zweifel ist hier dargestellt, wie Achilleus in das Heiligtum des thymbräischen Apollo kommt. Er trägt keine Rüstung (*νυμφοστολικῶς πορευόμενος* Argum. II Hecuba; *νυμφικὴν στολὴν ἐνδυσάμενος*, Iustin. coh. ad Gr. II, p. 37), da er um Polyxena freien will. Die Sage ist litterarisch vielfach überliefert (vgl. Roscher I, 1, Sp. 48-50), als Darstellung der Kunst aber nur in dem Madrider Sarkophagrelief (Robert II nr. 62 *b*) und einer mir nicht bekannten Vase (Bull. d. Inst. 1834, pp. 234-238). Wie nahe die litterarische Ueberlieferung mit unserem Bild sich berührt, zeigt besonders Servius Aen. VI, 57: *Achilles cum amatam Polyxenam ut in templo acciperet, statuisset, insidiis Paridis post simulacrum latentis occisus est. Unde fingitur, quod tenente arcum Apolline Paris direxerit tela*; vgl. Hygin. fab. 110. Man vermisst nur den Hinweis auf die Verwundung der Ferse oder des Knöchels (Achilleus an der Ferse o d e r dem Knöchel verwundet bei Furtwängler Gemmen t. 16, 39. 18,22. 20,54. 64,67).

Das Bild ist künstlerisch und sagengeschichtlich wertvoll. Es zerfällt im zwei Hälften, die im nächsten Augenblick zu einer Handlung zusammenfliessen werden. Die Sorglosigkeit Achills, die Feigheit des Paris ist lebendig dargestellt. Apollo zeigt dieselbe Lust zu betrügen, mit der er schon in der Ilias dem Achilleus entgegentritt. Derselbe Gott, dem Achill auf der einen Seite ein frommes Opfer bringt, schickt ihm auf der anderen Seite den Tod. So ist über das Ganze eine tragische Stimmung gelagert. Man kann die Grundzüge des Bildes nur der Erfindung eines grossen Meisters zutrauen.

Mythologisch betrachtet liegt das Bild in einem Knotenpunkt, an dem die Sagen von Polyxena, Troilos, Achills Verwundbarkeit an der Ferse und seinem Tod im Apollotempel zusammenlaufen, über deren Alter und Zusammenhang schwer zu urteilen ist. Auch die Ilias scheint ausser der Version, dass Achilleus am skäischen Thor fällt, *X* 359, auch die andere zu kennen. dass er von dem v e r s t e c k t e n Paris durch einen Schuss in den Fuss erlegt wurde. Freilich handelt es sich dabei nur um eine Anspielung. Diomedes nämlich wird in einem Teil der Ilias als zweiter Achilleus hingestellt (Robert, Stud. z. Ilias 463). Er überwindet Hektor *Λ* 355, will mit Sthenelos allein Troja erobern wie Achilleus mit Patroklos *I* 42 und *Π* 97. Nach allen seinen Heldentaten wird er von Paris, der sich hinter das Grabmal des Ilos duckte, in den r. Fuss geschossen und ausser Kampf gesetzt *Λ* 369-379. Man möchte vermuten, dass auch dies nach dem Vorbild der Achilleussage gedichtet ist.

12. Die Rettung von Achills Leichnam (vgl. Tafel XVII, 1, etwas unter natürlicher Grösse).

Den Hintergrund bilden zwei runde Türme mit spitzen Dächern und ein Thor mit korinthischen Pilastern; die als Verbindung anzunehmende Mauer

ist nicht ausgedrückt. Im Vordergrund trägt Aias den nackten Leichnam Achills. Der Künstler, hat dazu die Pasquinogruppe benützt, die Menelaos und Patroklos darstellt. Der Mantel des Aias ist um die Hüften mit einem Band festgehalten, aber verschoben, so dass die ganze rechte Seite entblösst ist. Der Kopf mit dem Helm, der beim Pasquino bis zur Linie der Schultern gedreht und etwas gehoben ist, zeigt eine ganz unnatürlich starke Wendung, weil der Künstler das volle Profil gewinnen wollte. Am linken Arm trägt Aias den Schild, dessen Rundung von der Schulter des Aias zu der des Achilleus überleitet. Er hält mit der rechten Hand Achills Leiche am Leib gefasst, mit der nicht sichtbaren Linken stützt er sie im Rücken an den Schultern, wie man aus der Lage des Schildes schliessen kann. An Achilleus sind die Glieder, Haupt, linker Arm und Beine gelöst und hängen schwer lastend nieder. Unrichtig ist die Stellung der Unterschenkel, die nachschleifen. Sie sollten in verkürzter Ansicht gegeben sein. Das vermied der Künstler und brachte dadurch eine ähnliche Verrenkung hervor wie bei der Stellung des Aiaskopfes. Der rechte Arm ist gehoben. Eine längliche Relieferhöhung, die links von Aias Kopf sichtbar wird, kann nur die offene Hand Achills sein, die über die l. Schulter des Aias hängt. Hinter Aias eilt Odysseus. Sein flatternder Mantel wird durch ein Band gehalten. In der Linken trägt er das in der Scheide steckende Schwert, mit der Rechten greift er zum Munde, ein vielfach vorkommendes Zeichen der Erregung und des Schmerzes (Vgl. S. 348). Ob der Kopf unbedeckt ist oder ob über dem stark hervorquellenden Lockenkranz ein eng anliegender Pilos liegt, ist nicht zu erkennen. Dieser Odysseus ist eine beliebte Figur aus den Vorlagebüchern. Er kommt ganz ähnlich nach links gewendet vor auf einem Silberbecher von Bernay, wie er mit Diomedes den Dolon verfolgt (Raoul Rochette, *Mon. ined.* t. 53, wiederholt unten S. 386 Fig. 12; Babelon, *cab. des antiques à la Bibl. nat.* pl. XVII, vgl. S. 380). Aehnlich bis auf die Kopfwendung ist der Odysseus von Antikythera, dem Svoronos seinen Platz in der Scene des Palladionraubes zuweist (*Τὸ ἐν Ἀθήναις Ἐθνικὸν Μουσεῖον τεῦχος* 2 pl. XIII, p. 68. *Τὰ ἐξ Ἀντικυθήρου εὑρήματα ὑπὸ Βαλερίου Στάη*. Athen 1905, *εἰκών* 17, *σελ.* 43).

Der Künstler hat also aus seinen Vorlagebüchern zwei Gestalten genommen, die eigentlich in anderen Zusammenhang gehören. Denn durch das Thensabild kann die Deutung der Pasquinogruppe auf Menelaos und Patroklos keine Aenderung erleiden. Sie begründet sich auf die Wunden des Toten am Bauch und Rücken und auf seine Waffenlosigkeit. Diese ist für Patroklos, dem Hektor die Rüstung geraubt, ebenso charakteristisch als die Rüstung es für den toten Achilles wäre, um dessen Waffen ja dann der Streit entbrennt. Deshalb hat der Künstler eines homerischen Bechers (Robert 50. Winkelmannsprogramm, homer. Becher E) gewissenhaft Achills Leiche in Waffen dargestellt, obwohl ihm dabei vermutlich der Pasquino vorschwebte (ebenso die archaische Vase *Mon. dell'Inst.* I, 51). Für Patroklos bezeichnend ist aber auch besonders der Reiz, den die weichen fliessenden Formen, die rührende Anmut des Toten hervorrufen. Denn Patroklos ist für die spätere Zeit der Geliebte Achills (Aischylos bei Plato Symposion 179 E-180 A), während bei

Homer Achill jünger ist als Patroklos (Lehrs Aristarch² 187). Dem Thensa-Künstler war die Gruppe wohl von Rom her geläufig. Dort und in der Villa Hadrians sind fünf Kopien mehr oder weniger fragmentiert gefunden worden (Friederichs-Wolters Bausteine nr. 1397, 1398). Eine Wiederholung nach dem Pasquino vermutet Stais in einer schlecht erhaltenen Statue von Antikythera (Stais a. a. O. fig. 20 p. 44; Svoronos a. a. O. p. 72).

Eine gewisse Uebereinstimmung mit dem Epos Aithiopis (Kinkel p. 34 und Ilias Parva p. 39 fr. 2) ist auf dem Thensabild erzielt, indem Aias die Leiche trägt, Odysseus dahinter geht (vgl. Furtwängler Gemmen t. 23, 40 u. 41, t. 25, 13). Aber die Figur des ungerüsteten und den Feinden den Rücken kehrenden Odysseus bleibt doch eigentlich sinnlos. Ganz anders zeigt der erwähnte homerische Becher den Odysseus im heftigsten Kampf mit einem nachdrängenden Troer. Durch den Vergleich wird die Mattigkeit des Thensabildes recht fühlbar. Man könnte einwenden, dass hier Achills Leiche nicht aus der Feldschlacht gerettet werde, sondern aus dem Heiligtum des Apollo, wie es Dictys Cretensis IV, c. 12 schildert. Daraus würde sich scheinbar auch die Waffenlosigkeit gut erklären. Allein offenbar ist durch die Türme und das Tor im Hintergrund Troja angedeutet, also der Tod Achills vor dem skäischen Tor vorausgesetzt. Es passt also dieser Ausgang auch nicht zum vorhergehenden Bild 11.

Da der Künstler die Pasquinogruppe abgesehen von den durch sein Unvermögen veranlassten Verrenkungen des Kopfes und der Beine offenbar getreu kopiert hat, kommt seine Darstellung für die Ergänzung des Pasquino in Betracht. Nur den Helm hat er geändert, da er ein bestimmtes Schema für die Helme auf allen Bildern befolgt (vgl. S. 383). Der schon mehrfach von Archaeologen geforderte Schild, der den hässlichen Winkel zwischen den Schultern des Menelaos und Patroklos schliessen und den dreieckigen Aufbau der ganzen Gruppe vollenden soll, ist hier überliefert, und ebenso auf dem homerischen Becher. Die Haltung des rechten Patroklosarmes und der Hand stimmt mit dem Würzburger Fragment überein (L. Urlichs, über die Gruppe des Pasquino. Bonner Winckelmannsprogramm 1867). Das Bruchstück aus der Villa Hadrians, welches den r. Arm des Patroklos gestützt von der l. Hand des Menelaos zeigt (Helbig I², 232) lehrt ebenfalls, dass der r. Arm des Patroklos erhoben war (vgl. den im Dresdener Albertinum zusammengesetzten Abguss, abgeb. Zeitschrift für bild. Kunst N F. XIV S. 178). Diese Haltung erklärt sich nur, wenn man annimmt, dass Menelaos nur langsam gehend, wie die schleifenden Füsse zeigen, die Leiche eben niederlegen will, die er bisher auf der l. Schulter getragen, (vgl. Kekule, das akadem. Kunstmuseum zu Bonn 1872, nr. 248, p.60). Was uns hier der Thensa Künstler über das Original lehrt, hat er selbst nicht verstanden. Denn er hat den Menelaos mächtig eilend dargestellt und diesen Eindruck durch den nachlaufenden Odysseus verstärkt.

III. Venusmedaillon (vgl. Tafel XVIII, 1).

Das kreisrunde Bild ist von einem Myrtenkranz eingerahmt, der unten zusammengesteckt ist und oben eine ovale Gemme umschliesst. Zwei Seekentauren, ein bärtiger und ein unbärtiger (weiblich?), halten eine grosse Muschel, in der Venus sitzt. Sie haben Panshörner, Pferdefüsse und einen Fischschwanz, der sich am Myrtenkranz emporringelt. Unten ist das Meer in Wellenlinien angedeutet mit zwei Delphinen. Venus ist als Anadyomene dargestellt und ordnet ihr Haar nach einem bekannten Schema (vgl. Helbig I² nr. 260 u. Bronzestatuetten aus Aegypten in *Collection de Clercq*, III, pl. X, Paris 1905). Sie sitzt auf einem Gewandstück, das von ihrem Rücken über die Oberschenkel fällt. Drei geflügelte Amoren stehen ihr bei der Toilette bei. Der Linke hält einen Spiegel, der rechte ein Band, der oberste einen Kranz. Während sonst auf allen Darstellungen die Köpfe im Profil stehen, sind sie hier in Vorderansicht. Die Gesichtzüge sind daher auch entsprechend roh, besonders die der Venus. Die Augen scheinen an allen drei Köpfen von aussen bearbeitet worden zu sein.

Die Darstellung der von Tritonen in einer Muschel gehaltenen Venus kehrt auf Sarkophagen häufig wieder (vgl. Altmann, Archit. u. Ornam. d. S. p. 84). Die grösste Aehnlichkeit bietet ein Relief, das im vorderen Hof des Palazzo Mattei links vom Eintretenden eingemauert ist (*monum. Matthaeiana* III, 2 fig. 1 = Bartoli *Admiranda* t. 30). Eine ziemlich entsprechende Darstellung findet sich auf einem späteren, gleichfalls mit einer Form hergestellten Bronzeblech (*Catalogue génér. du Musée du Caire*, vol. XII. Koptische Kunst von Strzygowski 1904 nr. 9038 t. XXV, 13). Venus sitzt in einer Doppelmuschel, die von « zwei Knaben mit Hörnern » gehalten wird. Diese Knaben scheinen aber Seekentauren zu sein. Man sieht in der Abbildung die dünnen Pferdefüsse. Recht ähnlich ist auch ein 1856 in der römischen Villa in Halikarnassos gefundenes Mosaik im britischen Museum.

IV. Der Thiasos (Abbildung 7).

Ein bärtiger, kahlköpfiger Silen (1), von den Hüften ab mit einem Rock bekleidet, in der Linken eine starke Weinrebe haltend, greift mit der offenen Hand nach einer Syrinx, die ihm ein bocksfüssiger Pan (2) entgegenhält. Pan hält in der Linken ein Pedum. Eine Mänade (3), die wie fast alle anderen, einen Peplos mit starkem Ueberschlag und einen flatternden Mantelstreifen trägt, tanzt nach rechts. Die Rechte hält den oben und unten mit Bändern gezierten Thyrsos, die Linke streckt ein Tympanon vor. Die Hand ist dabei durch eine der vielen daran angebrachten Schlingen gesteckt. Ein

Fig. 7.

nackter Satyr (4), zu dessen Füssen ein Pedum steht, bläst die Doppelflöte. Zu der Musik führt eine Mänade (5) einen Tanz aus, wobei sie anmutig über dem Kopf die Cymbeln zusammenschlägt. Ihr Peplos ist über dem Ueberschlag mit einem Band gegürtet. Nach links hüpft ein nackter Satyr (6), über einen Panther wegspringend. Die Linke hat das Pedum, mit der Rechten hält er neckend über dem rückwärts gewendeten Kopf eine Traube, nach der eine nachfolgende Mänade (7) mit offener Hand hascht. Sie ist bekleidet und hat den Thyrsos geschultert. Den Mittelpunkt des Frieses bildet der Wagen des Dionysos, dem sieben Personen vorangehen und acht folgen. Ein nackter Satyr (8) mit Pedum führt an einem Band die beiden Panther, die das Gespann bilden. Der vordere von ihnen ist weiblich. Neben ihnen eilt eine Mänade (9), die Doppelflöte blasend. Der Wagen ist vierräderig und reich mit Ornamenten verziert, wie wenn er mit Metall beschlagen wäre. In ihm thront Dionysos (10). Er sitzt in dem bekannten Schema, das rückwärtige Bein hochsetzend. Den Unterkörper bedeckt ein Mantel. Die Linke hält den Thyrsos, die Rechte einen Kantharos, aus dem reichlicher Wein fliesst. Von vornen fliegt ihm ein Amor entgegen mit einem Kranz und einer Traube. Hinter dem Wagen steht ein Pedum. Ein nackter Satyr (11) bläst auf der Doppelflöte — fast in derselben Haltung wie Figur 4 —, dazu tanzt eine nackte Mänade (12), indem sie zierlich ihren ausgebreiteten Mantel wie eine Draperie hinter sich hält. Es folgt eine Gruppe eines nackten Satyrs (13) und einer Mänade (14). Neben dem Satyr steht eine Keule. Der trunkene, kahlköpfige Silen (15) sitzt auf einem nach l. schreitenden Esel. Er hält in der Rechten den bändergezierten Thyrsos, die Linke mit einem doppelhenkeligen Becher hängt schwer über den Rücken eines Satyrknaben (16), der den vom Esel Sinkenden mühsam stützt. Schon hebt sich bedenklich das r. Bein Silens über den Eselsrücken, der Oberkörper fällt haltlos zurück, der nächste Moment droht schweren Sturz. Aber der Knabe hält mit den Armen den Oberkörper und stützt mit dem r. Fuss, den er auf einen Stein gesetzt hat, den Oberschenkel des Trunkenen. Neben dem Knaben ist ein Pedum. Diese Gruppe ist fast bis in die Einzelheiten genau wiederholt auf einem bacchischen Sarkophag (Brit. Mus. X t. 39; Bartoli

Admiranda t. 49; Gerhard Ant. Bildwerke 110, 1). Eine bekleidete Mänade (17) spielt im Kreise tanzend die Doppelflöte, ein nackter Satyr (18), in jeder Hand einen Stock haltend, tanzt um den heiligen Korb, aus dem eben die Schlange zischend in die Höhe schiesst. Ein Panther hebt, von der lebhaften Bewegung erregt, die Pfote gegen den Satyr.

Eine Besonderheit in der Tracht der Mänaden bildet das Mantelstück, welches hinter den Schultern weit vom Luftzug gebläht wird und über die beiden Arme in Zipfeln frei flattert. Es findet sich häufig an den Figuren der sog. neuattischen Reliefs (Hauser t. II nr. 30). An die Figuren dieser Reliefs und an die bacchischen Sarkophage schliesst sich unser Thiasos an. Besonders verwandt ist ein Relief in Pal. Mattei (Matz-Duhn II, 2291). Im Vergleich mit Sarkophagdarstellungen fällt auf, dass die Figuren weit auseinander gezogen sind. Ueberschneidungen sind vermieden, sobald man den Fries in seine acht deutlich sich absondernden Gruppen zerlegt (1 + 2, 3 + 4 + 5, 6 + 7, 8 + 9 + 10, 11 + 12, 13 + 14, 15 + 16, 17 + 18). Man hätte die einzelnen Gruppen gesondert aus der Form ausprägen können, ohne dabei Teile der anstossenden Gruppen mit auszuprägen (vgl. Hauser, die neuatt. Reliefs p. 127)

An künstlerischer Schönheit ist dieser Fries den Achilleusbildern weit überlegen. Er gehört dem Stile nach ganz an den Anfang der Antoninenzeit, wenn nicht in die hadrianische Epoche, zu der besonders das Festhalten an der ebenen Grundfläche des überall sichtbaren Reliefgrundes passt. Jede Gruppe zeigt gegen den Hintergrund die volle Silhouette. Verwandt ist etwa die Hochzeit des Peleus (Robert Sark. II t. 1).

V. Technik.

Das Blech hat eine beträchtliche Dicke von c. 0,5 mm. Die Länge der einzelnen jetzt erhaltenen Blechstücke lässt sich nicht überall bestimmen: denn moderne Blechbänder mit Kugelstab unterbrechen die antiken Stücke und man kann nicht sehen, ob die antike Bronze unter der modernen Ergänzung zusammenhängt oder getrennt ist. Doch sind mehrfach Bleche von über 40 cm Länge erhalten und im fünften Streifen von über 55 cm. Die ausgeprägten Formen sind ziemlich stumpf, rundlich und flau. Bei manchen Bildern sind Einzelheiten undeutlich geblieben z. B. Zweige, Speere, Gerätschaften, die in den Händen gehalten werden. Ein Nachziselieren der Oberfläche fand nicht statt, ausser an den Augen der Venus und der Tritonen im Venusmedaillon. Man bemerkt bald, dass gewisse Bilder stets in derselben Reihenfolge sich wiederholen. Daraus darf

man schliessen, dass die Reliefs mit Hilfe von negativen Formen hergestellt sind. Auf diese wurde das Blech gelegt und sorgfältig an den Rändern befestigt, so dass es sich nicht verschieben konnte. Mit leichten Schlägen eines hölzernen Hammers trieb man es dann im allgemeinen in die Form. Da das Blech an den Stellen, die besonders hoch reliefiert werden sollten, leicht durch die Hammerschläge zerriss, legte man hierauf zum Schutze eine Lage Blei oder anderes nachgiebiges und doch zähes Material über das Blech und arbeitete jetzt erst mit sorgfältigen Hammerschlägen alle Einzelheiten aus. Wenn man heutigen Tages solche Reliefs ausprägen will, so geschieht es auf galvanoplastischem Wege oder durch hydraulischen Druck.

Unsere Aufgabe ist es, aus dem Wirrwarr des jetzigen Zustandes der Thensa, wo sich z. B. das Bild mit der Rettung von Achills Leiche nur einmal, die Scene von Achills Jagd sechsmal findet, die zur Herstellung verwendeten Formen herauszufinden (1).

Bei den grossen Achilleusbildern bemerkt man sofort, dass die Form mindestens je drei Darstellungen umfasste, die mehrmals in der gleichen Reihe folgen. So sehen wir im 2. und 6. Streifen je einmal: Feiung, Begrüssung, Unterricht; im 2. Streifen zweimal: Jagd, Gesandtschaft, Erkennung; im 6. Streifen zweimal: Achills Zorn, Hektors Tod und Schleifung; im 2. Streifen zweimal: Hektors Lösung, Achills Tod, Rettung seiner Leiche (letzteres Bild ist einmal verloren gegangen). Aber eine genauere Beobachtung klärt uns noch weiter über den Umfang der Form auf. Nämlich bei den Uebergängen von Bild 3 (Unterricht) zu Bild 4 (Jagd) und von Bild 9 (Schleifung) zu Bild 10 (Lösung), wo man dem ersten Eindruck folgend ein Aufhören der Form annehmen möchte, ist die trennende Säule (zwischen Bild 3 u. 4 eine geschuppte, zwischen 9 u. 10 eine mit Spiralen nach rechts) mit dem darüber befindlichen Medaillon immer zweimal ausgeprägt d. h. einmal als Abschluss rechts von Bild 3 bezw. 9 und einmal als Abschluss links von Bild 4 bezw. 10. Dazu ist neben dem Medaillon abwechselnd der linke oder rechte Erote ausgeprägt. Mehrfach sind aber hiebei die Hände des gegenständigen Eroten, die das Medaillon halten, mit ausgeprägt, so in Bild 9 und

(1) Zu den folgenden Ausführungen wolle der Leser die Tafel XIV u. XV bei Castellani vergleichen.

Bild 3 neben dem Venusmedaillon. Beide Arme des Eroten sind im 2. Streifen links von Bild 4 erhalten; auch reicht an dieser Stelle der Giebelarchitrav noch ein Stück weiter nach links (Abbildung 9 u. Tafel XVII, 3). Was man schon aus der Gleichheit der Säulen und des darüber befindlichen Kopfes schliessen durfte, wird durch diese Spuren gesichert: zwischen Bild 3 und 4 und zwischen Bild 9 u. 10 hörte die Form nicht auf, sondern ging in einem Stück weiter. Bild 1 — 6 und Bild 7 — 12 waren in je einerForm zusammengefasst. Der Handwerker prägte aber niemals die ganze

Fig. 8.

Form auf einmal aus, sondern immer nur die drei ersten oder drei letzten Bilder (über den Grund vgl. S. 375). Dabei prägte er leicht ein Stück des anstossenden Bildrahmens mit aus, besonders die Hände des gegenständigen Eroten. Jede der Formen hat er gerade zweimal benützt. Wir gewinnen als Resultat dieser Untersuchung das planvolle Ganze eines aus 12 Bildern bestehenden Achilleuscyklus. Die Länge von 3 Bildern an der Thensa beträgt 0,395 m, die Länge von 6 Bildern dann 0,79 m. Davon müssen wir die Breite einer Säule abziehen, die durch die Zerlegung des Bleches in zwei Teile zweimal ausgeprägt wurde, und erhalten

so 0,79 — 0,014 = 0,776 m als Länge der Form, die wir I (Bild 1-6) und II (Bild 7-12) nennen. Oben und unten begrenzt die Form ein Rundstab. Auf ihm stehen unten die Figuren des Bildes, oben stossen an ihn die Spitzen der Giebel und die Eroten mit Kopf, Flügeln und Fusssohlen.

Der Handwerker hatte nicht nötig immer die ganze Form auszuprägen, sondern konnte auch einen einzelnen Teil mitten aus der Form auswählen. Er legte dann das Blech auf die Form und schlug es nur an dem Teil ins Negativ, den er ausgeprägt haben wollte. An der Stelle, wo die Reliefierung enden sollte, bog er das Blech etwas in die Höhe (vgl. Röm. Mitt. 1906 S. 84). Dies Verfahren ist im 4. Streifen angewandt. Hier umfasste gleichfalls je ein Blechstück drei Bilder, nämlich das Venusbild in der Mitte und je ein Achilleusbild auf der Seite, das aus der Form I und II genommen ist. Wo der Myrtenkranz des Venusbildes mit den zwei inneren Säulen der Achilleusbilder zusammenstossen musste, sind die Spuren des leichten Knickes, den das in die Höhe gebogene Blech erhielt, noch deutlich erhalten (vgl. Tafel XVIII, 1). Besondere Sorgfalt hätte es dabei erfordert, die Grundlinie der beiden Seitenbilder in die gleiche Linie zu bringen. Allein sie haben verschieden hohe Grundlinien und sind schief nach oben oder unten geneigt. Dies entspricht der auch sonst mehrfach festzustellenden Sorglosigkeit des Handwerkers. Zuerst wurden die beiden Achilleusbilder ausgeprägt, dann erst das Venusmedaillon. Sein Rahmen greift auf die zwei inneren Säulen über und verwischt sie, soweit sie überhaupt ausgeformt waren. Die Länge des reliefierten Teiles beträgt wieder 0,395 m, der Länge von drei Achilleusbildern genau entsprechend.

An diesem vierten Streifen sieht man, dass der Handwerker von der Bedeutung der Achilleusbilder keine Kenntnis hatte. Er hielt nämlich ihre Reihenfolge für gleichgiltig und verwendete sie nur als Schmuckstücke. Ohne jeden Grundsatz wählte er das eine oder andere Bild zur Verwendung aus. Nur seiner Bequemlichkeit trug er Rechnung, indem er immer die Seitenbilder beide entweder der Form I oder der Form II entnahm. So setzte er zusammen: Unterricht und Jagd, Begrüssung und Feiung (zweimal) aus Form I, Hektors Schleifung und Achills Tod aus Form II. Wir haben also aus dem vierten Streifen als neue Form, die IV. benannt

sein soll, nur das Venusmedaillon zu entnehmen, das 0,138 m breit und hoch ist.

Die Achilleusbilder des fünften Streifens sind von einem untergeordneten Künstler, nach dem Vorbild der grossen Bilder in verkleinertem Massstab gefertigt (vgl. Tafel XVII, 2). Ihre Minderwertigkeit zeigt sich in der durchgehenden Verschlechterung der Zeichnung, indem z. B. die Personen unverhältnismässig grosse Köpfe haben, besonders bei der Begrüssungsscene; ferner in der missglückten Aenderung der Vorlage, wenn in der Jagdscene Achill nicht auf dem Rücken Cheirons, sondern auf einem eigenen Pferd reitet, sodann in der Vernachlässigung der zeitlichen Ordnung, indem die Gesandtschaft erst hinter Achills Zorn kommt. Solcher Unkenntnis der Sage begegneten wir auch im vierten Streifen. Eine Kleinigkeit ist, dass die jonische Säule in Achills Zorn in eine korinthische verwandelt ist.

Der Streifen beginnt mit Achills Feiung, ohne dass auf dem breiten links erhaltenen Rand die linke Anfangssäule mit der Zwickelfüllung darüber ausgeprägt wäre. Dagegen sieht man, dass das Blech an dieser Stelle einem starken Druck (vgl. S. 375) ausgesetzt war. Wir müssen daher annehmen, dass es hier unter dem Wagenrand steckte und von ihm breitgedrückt wurde. Also gehört dieses Bild ganz links an den Anfang des Streifens. Darauf folgen in ungestörter Reihe die sieben ersten Achilleusbilder, in denen aber die Gesandtschaft an den Schluss gestellt ist, was dem besprochenen Unverständnis des Verfertigers zuzuschreiben ist. Die Zwickelfüllung über der ersten Säule ist nicht erhalten. Dann folgen in drei Zwickeln drei nach rechts fliegende Eroten, denen in den nächsten drei Zwickeln drei nach links fliegende Eroten entgegenkommen. Ueber der letzten Säule ist im Zwickel der aufgerichtete Oberkörper eines Eroten. Er bezeichnet das Ende dieser Form. Wir haben eine genaue Symmetrie in den Säulen, deren Spiralen nach rechts und links wechseln, und in den Zwikkelfüllungen (vgl. unten S. 369) und dürfen annehmen, dass auch über der ersten Säule ein aufrechter Erote war. Die Einheit und der Abschluss, der diesen sieben Bildern ihrem Inhalt nach fehlt, ist der Form durch die symmetrische Ornamentik gegeben. Die Länge dieser Form III ist 0,555 m.

Nachdem die Form einmal abgedrückt war, wurden ein oder

mehrere Bilder eingeschoben, die mitten aus der Form mit dem oben bezeichneten Verfahren geprägt wurden. Die Reihenfolge der Bilder war ja dem Handwerker gleichgiltig. Erhalten ist das an die Gesandtschaft anstossende Stück des Jagdbildes (Abbildung 8). Es ist jetzt zur Linken begrenzt von der Säule mit dem aufgerichteten Eroten. Innerhalb der festen Form aber ist im Zwickel

Fig. 9.

links über dem Jagdbild einer der nach rechts fliegenden Eroten. Die hieraus sich ergebende Schwierigkeit hat ihre Spuren hinterlassen. Denn 1) reicht der flache Bogen über dem Jagdbild nicht bis an die linke Säule; 2) ist das ganze Bild etwas von der linken Säule abgerückt; 3) ist der Arm mit dem Kranze des nach rechts fliegenden Eroten neben dem aufrechten Eroten mit ausgeprägt.

Nunmehr folgt ein völliger Bruch des Bleches, an den kein anderes Stück anpasst. In Castellanis Rekonstruktion folgt nach der Lücke der Unterricht und die weiteren vier Bilder bis zur Ge-

sandtschaft in der Reihenfolge der Form. Die beiden ersten Bilder, nämlich Feiung und Begrüssung, fehlen. Merkwürdigerweise tauchten sie aber in Paris auf und sind im Versteigerungskatalog der Collection Hoffmann (von Froehner, Paris 1888) auf p. 107 n. 394 in Originalgrösse abgebildet (danach Abbildung 10). Ich verdanke den mir sehr wertvollen Hinweis auf dies Stück Herrn Dr. Friedrich Hauser in Rom. Kann schon wegen der Maasse und der Darstellung kein Zweifel sein an ihrer Zugehörigkeit zur Thensa, so ist sogar ihr Platz zu bestimmen, da die rechte Bruchseite der

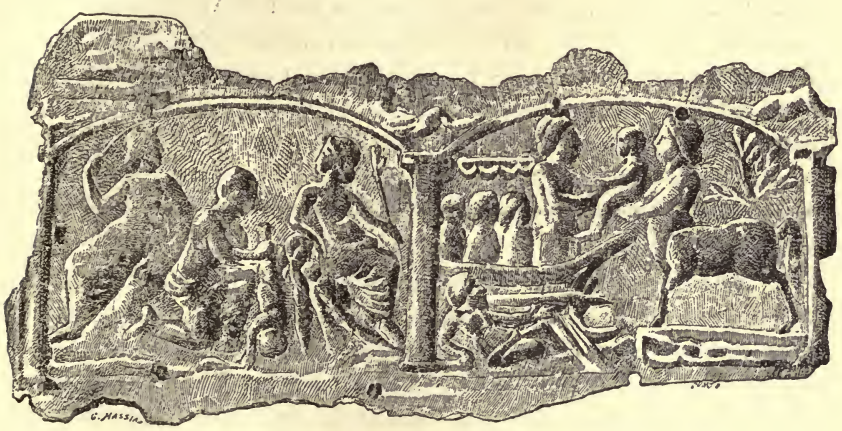


Fig. 10.

beiden in sich zusammenhängenden Pariser Stücke genau anpasst an die linke Bruchseite des Unterrichts. Ich habe dies durch Anpassen einer ausgeschnittenen Pause am Original erprobt. Leider ist auch an diesem Stück die Zwickelfüllung über der ersten Säule, wenigstens nach der Abbildung, nicht zu erkennen. Wo es sich jetzt befindet, ist mir nicht bekannt.

Es war also nach der oben bezeichneten Lücke noch einmal die ganze Form mit den sieben Bildern ausgeprägt. An das siebente Bild (Gesandtschaft) schliesst sich der Unterricht an. Auch an ihm sind infolge dessen Unregelmässigkeiten zu bemerken: 1) Es hat zur Linken die Schlusssäule der Form mit Spiralen nach links, während

es innerhalb der Form zur Linken eine Spiralsäule nach rechts hat; 2) auch hier reicht der Bogen über dem Bild nicht an die linke Säule heran; 3) das Bild ist zu nahe an die Säule gerückt. Dadurch ist vermieden oben im Zwickel ein Stück des fliegenden Eroten neben dem aufrechten auszuformen. Dafür blieben aber auch der linke Baum und die Füsse des Lokalgottes unausgesprägt. Von dem hierauf folgenden Jagdbild ist nur ein kleines Stück der fliegenden Chlamys Achills erhalten. Dann folgt eine glatte Fläche, die unter dem Wagenrand verschwand. Wir haben also von diesem Streifen die beiden unter den Wagenrand gehörenden Enden und in der Mitte eine Lücke, die mindestens noch ein verlorenes Bild umfasste. Es wird die an das Jagdbild anstossende Szene der Erkennung gewesen sein. Es ist auch noch ein nach links fliegender Erot erhalten, der zu diesem Bilde passen würde. Castellani hatte, bevor die Pariser Stücke zu Verlust gingen (p. 131 *tre dei rettangoli andarono perduti*), siebzehn Bilder dieses Streifens (p. 131 *la quinta fascia era scompartita in dicisette rettangoli*). Jetzt sind noch fünfzehn am Original ganz oder teilweise erhalten.

Die Form V endlich bildet der Thiasos in der Reihenfolge, wie er oben beschrieben ist. Castellani und Heydemann hielten irrtümlicherweise den Dionysos für Ariadne und gründeten darauf die Vermutung, dass noch Reliefstücke mit Dionysos verloren seien. Nach Beseitigung des Irrtums darf auch die Vermutung für abgetan gelten. Die Form ist von dem kahlköpfigen Silen bis zur heiligen Cista mit der Schlange 55 cm lang, also der Länge von Form III fast genau entsprechend. An technischen Besonderheiten ist Folgendes zu erwähnen: bei dreien der vier erhaltenen Stücke bildet Figur 1 den Anfang. Also nahm der Handwerker jedesmal für Ausprägung der Form ein eigenes Blechstück, das der Länge der Form entsprach. Denn links von Figur 1 schneidet das Blech immer glatt ab, nicht mit unregelmässigem Bruchrand. Nach wiederholter Ausprägung der V. Form blieb dem Handwerker noch bis zum Seitenbord ein leerer Raum von 0,095 cm Länge übrig. Hier schob er mitten aus der Form nicht eine der oben (S. 357) bezeichneten zusammengehörigen Gruppen ein, sondern Figur 5, 6 und 7. Mit so geringer Sorgfalt fügte er sie ein, dass die Grundlinie der angeflickten Figuren um 3 mm zu tief ist und schief nach abwärts steht. Weil er sich nicht an die Gruppeneinteilung an-

schloss, sind trotz der lichten Zwischenräume in dieser Form doch nicht zugehörige Reliefteile mit ausgeprägt, so die Doppelflöte des Satyrs 4, der Arm und das Pedum des Satyrs 8. Man sieht auch an der Anschlussstelle den oben erwähnten senkrechten Knick im Bleche.

Als Resultat der technischen Untersuchung stellt sich heraus, das sämtliche Reliefs der Thensa mit nur fünf Formen ausgeprägt sind, nämlich:

Form I (grosse Achilleusbilder 1-6).
Form II (» » 7-12).
Form III (kleine Achilleusbilder).
Form IV (Venusmedaillon).
Form V (Thiasos).

VI. Ornamentik.

Aus den bei der technischen Untersuchung gewonnenen Resultaten ergibt sich, dass wir zunächst nicht nach der Ornamentik der ganzen Thensa fragen dürfen, sondern nach der der einzelnen Formen. Was über die Ornamentik des ganzen Wagens zu sagen ist, wird in Kap. VIII zur Sprache kommen.

Von den grossen (Form I und II) und kleinen (Form III) Achilleusbildern ist jedes für sich eingerahmt, und zwar die grossen Bilder mit Säulen und einem Giebeldreieck. Trennung der einzelnen Bilder durch Ornamentstreifen (Flechtband, Triglyphen- und Metopenband) war schon bei älteren griechischen Bronzen das gewöhnliche Schema. Aber während diese die einzelnen Bildvierecke senkrecht unter einander anordneten (De Ridder *de ectypis quibusdam, quae falso vocantur Argivo-Corinthiaca* Paris 1896) und die Nebeneinanderreihung, wie sie die Bronze von Eleutherae zeigt (de Ridder nr. 36), eine Aenderung des ursprünglichen Schemas bedeutet, befinden sich auf der Thensa die Bilder nebeneinander. Aller Nachdruck ist hier darauf zu legen, dass die Einrahmung durch architektonische Vorbilder, die in wagrechter Linie sich ausbreiten, bestimmt ist. Die Aedicula-artige Einrahmung des Einzelbildes hat auf griechischen Votivtafeln und Grabreliefs,

den Mittelbildern unteritalischer Prachtvasen, römischen Graburnen (vgl. besonders Helbig II² nr. 1082) und Grabaltären und besonders im Bildträger in der Wandmalerei ihre Vorläufer. Bei der zusammenhängenden Säulenhalle aber, in der oder durch die man die Achilleusbilder sieht, schwebten dem Künstler Werke der Wandmalerei vor und zwar ein grösserer Cyklus von Gemälden. Für die Darstellung eines grösseren Gemäldes auf einer Wand ist eine durch einen Prospekt durchbrochene Wand mit Einrahmung des Bildes durch seitliche Pfeiler oder Säulen das naturgemäss geforderte Schema (Mau Gesch. d. Wandmalerei S. 187 und die Wand aus der Villa des Diomedes Taf. 7). Ein ganzer Cyklus derartiger Bilder ist uns in den Odysseelandschaften vom Esquilin (herausgegeben von Karl Woermann) erhalten, auf die man durch eine kräftige Pfeilerarchitektur hinaussieht. Da das gleiche Schema zur Einrahmung der Thensabilder angewandt ist, so darf man einen direkten Einfluss der Architekturmalerei auf die Gestaltung der Formen I und II annehmen.

Die Säulen sind korinthisch, an den Basen mit Torus und Trochilus versehen. Am Kapitell ist eine dreifache Akanthusausladung nach den Seiten hin angegeben. Die Säulen sind so breit wie in der Wirklichkeit Säulen als Dachträger sein müssten. Sie gleichen hierin den Pfeilern der Odysseelandschaften, die dem architektonischen (zweiten) Stil angehören (Mau, Wandmalerei S. 164). Wir unterscheiden Säulen mit geraden Rillen, mit Spiralen nach links und rechts und mit Schuppen. Letztere, die ursprünglich den Palmbaum nachahmen, sind in der römischen Wandmalerei (Mau t. 13, 14) und Skulptur (Röm. Mit. 1904 p. 24. Helbig I² nr. 694 u. 695; E. Wurz, plast. Dekoration des Stützwerkes, 1906 p. 87 f.) nicht selten. Gleichgeordnete Stützen der Architektur sind in guter griechischer Zeit unter sich gleichartig. Den Anlass zu Abweichungen scheint die Wandmalerei gegeben zu haben. Schon im zweiten Stil werden die Säulen des Bildträgers, der ja nach der Absicht des Malers perspektivisch vor den Sockel vorspringt, also der übrigen Wand nicht gleichgeordnet ist, vor den übrigen Pfeilern oder Säulen der Wand ausgezeichnet (Mau t. 5 u. 6). Der dritte ornamentale Stil, der diese perspektivisch gedachte Architektur ins Flächenhafte überträgt, auch die Stützen ihres eigentlichen architektonischen Charakters entkleidet und sie als Orna-

mente verwendet, stellt auch in derselben Ebene Stützen von verschiedener Art dar. So sind im Peristyl der *casa del Citarista* (Mau S. 302 t. 11 *e*) schwarze Pfeiler, auf die in rythmischem Wechsel ein Kandelaber, eine Rundsäule und ein Pfeiler gemalt sind (vgl. Zahn III, 59). Ein Beispiel aus der wirklichen Architektur liefert das Monument von Adamklissi, zu dem Studniczka viele Analogieen anführt (Monumentum Traianum. Abh. d. sächs. Ges. d. Wiss. Bd. 22, 1903/04, S. 38).'

Besonders auffallend ist die Symmetrie der Säulenstellung. Versteht man unter 1 Säulen mit senkrechten Rillen, unter 2 mit Spiralen, unter 3 mit Schuppen, so ergibt sich folgende Reihe:

1 2 2 3 3 1 1 Mitte 1 1 2 2 3 3 1.

Die Säulen folgen also nach einer bestimmten Kunstabsicht. Von der Mitte aus genommen sind beide Flügel symmetrisch. Das Mittel des Kontrastes ist angewandt, indem die Säulenpaare 2 und 3 umgestellt sind. Sechs Bilder ergeben noch nicht die Symmetrie, sondern erst alle zwölf zusammen. Sie werden durch die Symmetrie zu einer Einheit zusammengefasst. Solche auf die Mitte hinzielende Symmetrie klingt leise an bei den Odysseelandschaften (Wörman a. a. O. S. 3). Sie geht aus von dem Augenwinkel des Beschauers, der nach der Absicht des Malers dem Kirkebild als der Mitte gegenüberstehen soll. Infolgedessen lassen die fünf Bilder links vom Beschauer rechts hinter dem roten Pfeiler, die fünf Bilder rechts vom Beschauer links hinter dem roten Pfeiler einen schwarzen Pfeiler und in entsprechender Weise die Seitenansicht des roten Pfeilers sehen (natürlich so weit eben die Bilder erhalten sind). So sind diese gleichwertig aneinander gereihten Bilder doch gewissermassen zusammengefasst. Beherrscht von diesem Prinzip ist die symmetrische Anordnung der Wand mit einem Gemälde in der Mitte (Mau Kap. 9). Der Hauptteil der Wand zerfällt dabei in drei Teile, ein selbständiges Mittelstück und zwei sich entsprechende Flügel. (Genau so findet sich — um dies hier gleich vorwegzunehmen — an der Thensa die Form IV mit Form I und II zusammengestellt. Das Venusmedaillon ist das Mittelstück, zwei Achilleusbilder sind die Flügel). Besonders zu beachten aber ist der obere Wandteil bei solchen Wänden. Da gehen oft von dem festen Mittelpunkt 4-6 sich entsprechende Glieder aus (Säulen, Gebäude, Veranden, Bilder, Pflanzen u. dgl.

vgl. eine Wand vierten Stils bei Zahn III, 96). Die künstlerische Absicht ist dabei die gleiche wie an der Thensa, nämlich eine langgestreckte Fläche durch Symmetrie zu einer Einheit zusammenzufassen. Freilich wird auch ein geschultes Auge eine solche Entsprechung in der Verschiedenheit nicht leicht auffassen können.

Zu vergleichen sind auch die Säulensarkophage. An den Heraklessarkophagen finden wir nur, wie bei Form III, den rhythmischen Wechsel zwischen Säulen mit Spiralen nach l. oder r. An den christlichen Sarkophagen ist es aber schon ganz geläufig, dass zwei verschiedene Säulenarten (mit Ranken, Spiralen, geraden Rillen und Rillen, die in der unteren Hälfte wieder mit Rundstäben ausgefüllt sind) in bestimmtem Wechsel einander gleichgeordnet sind (vgl. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana* V t. 331,2. 347,2. 4.3).

Aehnliche Beobachtungen wie an den Säulen machen wir an den Giebeldreiecken. Es folgt über dem Abacus der Säulen nicht Epistyl, Fries und Sima, sondern nur die aus einem Kugelstab bestehende Sima ist auf allen drei Seiten des Dreiecks herumgeführt (vgl. Schild des Scipio *Monum. Piot* VI, 1899, p. 29, fig. 3; Terrakottafries des Octavius Oesterr. Jahresh. VI, 1903, p. 16 t. II). Im Tympanon ist der gebräuchliche Lorbeerkranz. Die kleinen Achilleusbilder in Form III sind mit ganz linienhaften, flachen Bögen überspannt. Sie enden direkt am Abacus der korinthischen Säulen, deren Kapitell nur zwei Akanthusausladungen zeigt. An den Heraklessarkophagen sind die Bögen noch hochgewölbt, bei den christlichen Sarkophagen findet man häufig Flachbögen.

Besondere Beachtung verdient die Füllung der Zwickel zwischen den Giebeln bezw. Bögen. Leerer Raum wird vermieden und bei der Raumfüllung wird nach den Gesetzen der Symmetrie und der Centralisation verfahren (vgl. Alois Riegl, spätrömische Kunstindustrie S. 78 f.). In Form I und II sind die Zwickel durch gegenständige, ganz von der Seite gesehene Eroten ausgefüllt, die ein rundes Medaillon mit einem Porträt tragen. In den Medaillons kehren stets die gleichen Köpfe wieder, nämlich ein nach links sehender männlicher und ein nach rechts sehender weiblicher Kopf. Die Abwechslung der beiden Köpfe bringt in die sonst gleichartige Reihung doch eine gewisse Gegensätzlichkeit. Die an den beiden Enden der Form I und II befindlichen Köpfe sehen nach der

Mitte zu und dienen so der Centralisation, die nur schwach ausgedrückt ist. Auch in der Mitte ist sie mehr in negativer als in positiver Weise angedeutet, indem dort zwei Niken mit Kränzen auseinander fliegen und die Zwickel füllen (vgl. Viktorien als Zwickelfüllung bei Triumphbögen). Durch diese Hervorhebung der Mitte zwischen zwei sich entsprechenden Flügeln erhält das Ganze eine symmetrische Anordnung.

Stärker noch ist das Prinzip der Centralisation und Symmetrie an Form III durchgedrungen. Im ersten (vgl. oben S. 361) und im letzten (achten) Zwickel ist der Oberkörper eines aufrechten Eroten, der gleichsam aus der Säule wächst. Im zweiten bis vierten Zwickel fliegt je ein Erote mit Kranz in der vorgestreckten Rechten nach rechts, während ihnen in Zwickel 5-7 je ein Erote gleichfalls mit Kranz in der vorgestreckten Rechten entgegenkommt. Alles strebt also der Mitte zu. Sehr ähnlich ist ein Sarkophagrelief im Palazzo Mattei (Robert III, 2 nr. 192 vgl. nr. 309). Zwikkelfüllung finden wir auch bei den Herakles-und anderen Säulensarkophagen. Aber besonders ausgebildet ist sie bei den christlichen Sarkophagen. Das symmetrische Spiel, das dort mit Pflanzen, Vögeln, weinerntenden Eroten, Körben, Delphinen, Tritonen, geflügelten Köpfen getrieben wird, erregt unser Staunen und geht für unseren Geschmack ins Kleinliche (vgl. Garrucci, V, t. 315,2. 335,4).

Form IV, das Venusmedaillon, ist selbst als ein Ornament aufzufassen (vgl. S. 367 über seine Zusammenstellung mit Form I u. II). — Form V, der Thiasos, hat gar kein Ornament und beweist auch hierin seinen von den anderen Formen abweichenden Charakter.

Während die figürlichen Darstellungen noch unter der Tradition des griechischen Reliefstiles stehen, folgt die Ornamentik den Gesetzen, die in der römischen Zeit immer mehr ihre volle Ausbildung erhielten, nämlich der Verdrängung des Reliefgrundes durch Ausfüllung des Raumes und dem Streben nach Symmetrie und Centralisation. Wir finden unter den christlichen Sarkophagen des 3. und 4. Jahrhunderts mehr Analogieen zu der Ornamentik der Formen I-III als unter den Sarkophagen der Antoninenzeit. Auch hier haben Neuerungen, denen die Zukunft gehören sollte, zuerst in der Ornamentik sich Bahn gebrochen. Nach den

ornamentalen Elementen und dem Stil geordnet würde sich für die fünf Formen folgende zeitliche Reihenfolge ergeben:

1. Form V (Thiasos).
2. Form I u. II (grosse Achilleusbilder).
3. Form III u. IV (kleine Achilleusbilder und das Venusmedaillon).

VII. Die Medaillons.

Bei Verzierung der Thensa ist ein reichlicher Gebrauch gemacht von Medaillons. Als Zwickelfüllung bei den grossen Achilleusbildern sind Eroten verwendet, die ein rundes Medaillon (Durchm. mit Rand 2 cm) mit abwechselnd einer männlichen und einer weiblichen Gewandbüste halten. Der männliche Kopf ist ziemlich ausdruckslos, mit eingebogener Nase, halblangen Haaren, unbärtig, runder Schädelform. Der weibliche Kopf ist durch seine Haartracht bemerkenswert (vgl. S. 342). Man möchte glauben, dass die weiblichen Köpfe nicht immer die gleichen seien. Der Hals scheint manchmal dünner, die Nase spitzer, das Haar in einer Flechte am Hinterkopf hochgezogen. Doch können diese Unterschiede ihren Grund nur in Unregelmässigkeiten bei der Ausprägung oder in späteren Verletzungen haben. Die Gesichtszüge sind so matt ausgeprägt, dass es aussichtslos wäre, die Köpfe mit bestimmten Personen identifizieren zu wollen (vgl. Tafel XVIII, 5).

Während diese Köpfe mit zu Form I und II gehörten, sind noch drei andere Medaillons vorhanden, die aus eigenen Formen gepresst und dann auf die Bronzebleche aufgelötet sind. Sie sind durch Stanzen hergestellt und haben schärfere Umrisse. Der Durchmesser ist 4, 8 cm. Auf einem Medaillon (Tafel XVIII, 3 in Originalgrösse) ist Kopf und Hals (ohne Büste) einer unbärtigen Person mit langem wallendem Haupthaar dargestellt. Die Haltung und die Züge sind edel, die Stirne hoch, die Nase fein geschwungen, die vollen Lippen fest geschlossen. Um den Hals scheint sie ein nicht deutlich erkennbares Band zu tragen. Man wird unwillkürlich an einen Kopf aus der Zeit Ludwigs XIV. erinnert. Der Kopf sieht nicht römisch, sondern griechisch, fast wie ein Apollokopf

aus. Ich halte die festen, stark ausgeprägten Züge für männlich Während dieser Kopf nach r. sieht, ist der andere (Tafel XVIII, 4) nach l. gewendet. Er hat kurzes Haar, hohe Stirn, starke Einbiegung am Nasensattel, ziemlich spitze Nase, festgeschlossenen Mund mit schmalen Lippen, starkes, spitz vorspringendes Kinn. Die Augen sind etwas zusammengekniffen, die Wangen mager, die Ohren gross. Es ist ein soldatischer, römischer Charakterkopf, verwandt im Aussehen mit der Togastatue im Lateran (Helbig I^2, 674, abgeb. Garrucci, Museo Laterano VIII; Bernoulli, röm. Ikonographie II, 1 p. 214).

Das dritte Medaillon (Tafel II, 2) stellt den Kampf mit der Chimaera dar. Bellerophon sitzt auf dem geflügelten Pegasos. Mit der L. hat er den Kopf des Pferdes herumgerissen, mit der R. stösst er die Lanze in den Rücken der Chimaera, die einen Löwenkörper und Schlangenschwanz hat, während vom Ziegenkopf nichts zu erkennen ist. Die Darstellung ist schwungvoll und bewegt. Sie fügt sich besonders gut in einen runden oder ovalen Rahmen. Auf einem der eingeritzten schwarzen Grabsteine in Theben, die Vollgraf veröffentlichen will, ist sie als Zeichnung auf einem Schild benützt.

Von diesen Medaillons ist ganz oder in Bruchstücken erhalten der hellenistische Kopf viermal, der Römerkopf fünfmal, der Chimaerakampf dreimal. Castellani hat sie teils in den sechsten Streifen unter die grossen Achilleusbilder gesetzt, und dafür hatte er Spuren an den antiken Teilen, teils hat er sie an beliebigen anderen Stellen angebracht. Das Wahrscheinlichste ist, dass sie im zweiten und sechsten Streifen unter den grossen Achilleusbildern waren. Sicher bestimmen lässt sich das nicht, weil im zweiten Streifen die Teile unter den Reliefs teils ganz verloren, teils so oxydiert sind, dass sich Ansatzspuren nicht mehr feststellen lassen. Die Wendung der beiden Porträte entspricht der in den Zwickelfüllungen. War unter jedem Achilleusbild ein Medaillon, so müssten es ursprünglich je 8 Medaillons gewesen sein. Sie schlossen dann immer je 3 Achilleusbilder — so viele waren auf ein Blechstück geprägt — zu einer Einheit zusammen.

Diese Medaillons sind Münzprägungen ähnlich. Die aufgelöteten Köpfe sind älter als die Gewandbüsten in den Zwickeln. Erst seit Hadrian wird es Regel ausser Kopf und Hals auch ein

Stück der Büste auf die Münzen zu prägen. Die Haartracht der weiblichen Büste weist uns ins Ende des zweiten Jahrhunderts. Der Chimärakampf erinnert an die korinthischen Münzen (*Catal. of Greek Coins in the Brit. Mus. Corinth* pl. XIX, 13. XX, 18. XXIII, 13, 14. u. a.; Etruskische Spiegel IV t. 334. V 72 u. 73). Keine stimmt genau überein; besonders ist unserem Medaillon allein eigen das lebendige Herumreissen des Pferdekopfes. Allein der Künstler kann ja ein Münzbild auch in freier Weise benützt haben.

Porträtmedaillons als Ornamente waren in der römischen Kaiserzeit beliebt. Sie treten an Sarkophagen auf (Altmann, Ornamentik der Sark. S. 100). Kaiserporträts befanden sich als *imagines* an den Fahnenstangen der Praetorianer (Domaszewski, die Fahnen im röm. Heere Wien 1885 S. 69). Besonders bezeugt ist die Benützung der Münzen als Ornament in der Antoninenzeit. Die von Münsterberg (Österr. Jahreshefte 1904 S. 139) veröffentlichten Proben eines Steinschneiders zeigen wahrscheinlich die Köpfe des jugendlichen Marc Aurel und des Antoninus Pius. Jünger ist das Bronzeblech im Kircherianum mit den Köpfen des Traianus Decius, Herennius und der Etruscilla (Röm. Mitth. 1906 S. 83). Das berühmteste Beispiel aber ist die Patera von Rennes (Babelon, *Cabinet des antiques à la Bibl. nat.* pl. VII). In ihren Rand sind 16 Goldmünzen, die Zeit von Hadrian bis Caracalla umfassend, so eingelassen, dass Vorder- und Rückseite zu sehen sind und immer ein bärtiger Kopf, von einem Lorbeerkranz umgeben, mit einem weiblichen oder unbärtigen männlichen Kopf, von Akanthos umgeben, abwechselt. Auch die Art dieses Rhythmus erinnert an die Thensa. Die Schale ist wegen der Getamünze auf 210 n. Chr. zu datieren. Interessant ist, dass auf der Kehrseite bei jeder Münze die Abkürzung des Namens steht, damit der Handwerker die richtige Münze einsetze und nicht aus Unverstand den beabsichtigten Rhythmus störe. Solche Beaufsichtigung durch einen Kundigen fehlte dem Handwerker der Thensa.

VIII. Zusammensetzung.

Der Wagen ist durch viele Hände gegangen, bis er vollendet war. In einer Werkstatt wurden mit den fünf Formen die relie-

fierten Streifen hergestellt, deren Grösse genau bestellt war. Jedoch stand die Länge der an dem Wagen zu besetzenden Strecken nicht mit der Länge der Formen in einem bestimmten Verhältnis. Die Länge der betreffenden Form ging nicht restlos auf in die Ausdehnung des Streifens, sondern es mussten mehrfach einzelne Stücke aus der Form angesetzt (1. und 3. Streifen) oder eingeschoben (5. Streifen) werden, um die ganze Länge des Streifens zu bedecken.

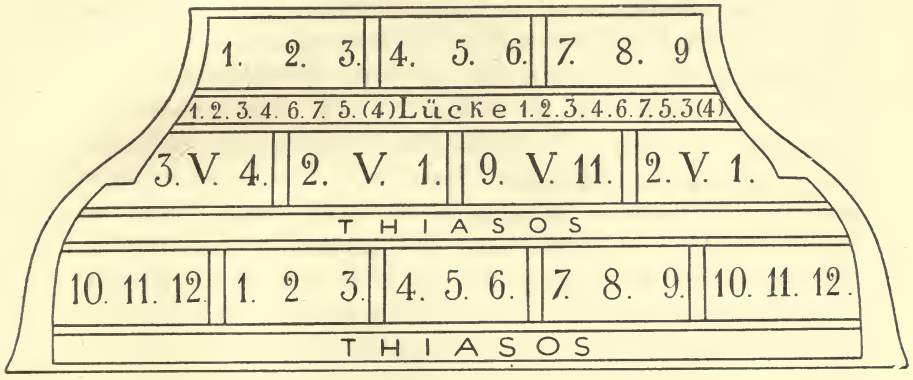


Fig. 11.

Im zweiten, vierten und sechsten Streifen, wo gleichfalls der zur Verfügung stehende Raum von den reliefierten Stücken nicht ganz ausgefüllt wurde, schob man glatte Bronzebleche dazwischen, von denen einige erhalten, andere von Castellani ergänzt sind. Man sieht daraus, dass die Formen nicht eigens für die Thensa gemacht, sondern dem in der Werkstatt vorhandenen Vorrat an Formen entnommen wurden. Andere Arbeiter befestigten die Bronzeteile am Wagenkasten aus Holz. Holzreste waren ja noch an den Fundstücken erhalten. Zuerst wurden die reliefierten Teile festgenagelt. Die Nägel sind dünn und kurz, haben aber grosse Köpfe von 1, 3 cm Durchmesser, ähnlich unseren Reissbrettnägeln. Sie wurden ohne Rücksicht auf das Relief eingeschlagen, wie wir das auch an anderen Bronzegeräten sehen. An der Vulcenter Ciste (Helbig II^2 1388) ist durch einen Nagel gerade der Kopf einer Amazone verdeckt. Nach Befestigung der Reliefs wurden die senk- und wagrechten Lücken zwischen den einzelnen Bronzestücken mit einem

Kugelstab überdeckt. Der senkrechte Kugelstab fehlte im fünften Streifen, dagegen im ersten und dritten Streifen muss er vor Figur 1 immer ergänzt werden. Zuletzt wurden die massiven Seitenteile mit grossen Nägeln festgeschlagen. Sie gaben der ganzen Verkleidung den grössten Halt. Sie sind die Grundlage jedes Rekonstruktionsversuches.

Der eine ist ganz, der andere zur Hälfte erhalten. Der Seitenteil ist geschwungen und oben und unten wagrecht d. h. parallel zum oberen und unteren Rand des Wagenkastens abgeschnitten. Die Länge von der Mitte dieser Schnittlinien gemessen, ist 0.95 m. Dies bildete das Grundmass für Castellanis Rekonstruktion: der jetzige Wagenkasten ist genau 0,95 m hoch. Allein dabei hat Castellani die Neigung des Seitenteils ausser Acht gelassen. Deshalb ragt bei ihm auch der Wagenkasten oben und unten in unschöner Weise über die Enden der Seitenteile hinaus. Man muss als Höhe des Wagenkastens nicht die absolute, sondern die senkrechte Entfernung der oberen und unteren Schnittlinie nehmen. Dann bekommen wir als Höhe des Wagenkastens 0,84 cm. Castellani hat zur Ausgleichung seines ersten Fehlers noch einen zweiten begangen. Er ergänzte nämlich in der wagrechten Linie immer einen zweireihigen Kugelstab. Allein die zahlreichen erhaltenen Bruchstücke zeigen den Kugelstab immer nur einreihig (0,015 m breit). Zieht man von 0,95 m $5 \times 0{,}015$ ab, da Castellani den Kugelstab 5 mal zu viel genommen hat, so erhält man $0{,}95 - 0{,}075 = 0{,}875$ m, was mit der senkrechten Höhe des Seitenteils ziemlich genau stimmt. Ganz genau kann man die senkrechte Höhe der einzelnen Streifen nicht angeben, da man nicht weiss, wie weit das Blech oberhalb und unterhalb der Reliefs sichtbar war. Setzt man $x =$ Höhe des 2. 4. und 6. Streifens, $y =$ Höhe des 1. 3. und 5. Streifens, so erhält man die Gleichung
$3x + 3y + 7 \times 0{,}015$ m (Kugelband) $= 0{,}84$ m, ausgerechnet $x + y = 0{,}245$ m, von denen man dann 17 cm auf x und 7,5 cm auf y nehmen kann, was ungefähr mit Castellanis Maassen stimmt.

Es fragt sich nun, ob wirklich, wie bei letzterer Berechnung vorausgesetzt ist, die senkrechte Ausdehnung in 6 Streifen zerlegt war, und welche Länge für die einzelnen Streifen, d. h. für die Entfernung der beiden Seitenteile von einander ermittelt werden kann. Von vornherein ist dabei klar, dass durch die Einziehung

der beiden Seitenteile eine bedeutende Verkürzung der oberen Streifen bedingt ist. Man hat also die Streifen je nach der Länge, die sich von ihnen erweisen lässt, so anzuordnen, dass der kürzeste oben und die anderen je nach zunehmender Länge weiter unten anzuordnen sind.

Für die Ausdehnung der Streifen mit den grossen Achilleusbildern gibt uns folgende Erwägung einen Anhalt. Warum hat der Handwerker nicht die ganze Form I und II in einem Blechstück ausgeprägt? Da die Herstellung dieser fast 80 cm langen Form besonders kostspielig gewesen sein muss, hätte sie doch auch ausgenützt werden sollen! Der Grund kann nur der gewesen sein, dass Streifen mit je 6 Bildern von 0,76 m Länge sich nicht auf den zu besetzenden Raum verteilt hätten. Wie nämlich die Bilder der Form I und II verteilt waren, können wir noch nachweisen. Der Seitenteil griff wegen seiner Neigung auf das Relief über, wie man es auch bei der jetzigen Zusammensetzung sieht. Durch die wuchtigen und rücksichtslosen Hammerschläge aber, mit denen der schwere Seitenteil festgenagelt wurde, wurde der Rand des Reliefs d. h. die Säule und der Medaillonkopf, breitgedrückt. Diese breitgedrückten Ecksäulen befinden sich bei der Castellanischen Anordnung teilweise in der Mitte des Wagens, wo eine solche Eindrükkung unerklärlich bliebe. Ordnet man aber die Bilder so, dass in einen Streifen die Bilder 1-9 und in einen anderen Streifen die Bilder 10-12 und dann noch einmal die ganze Reihe von 1-12 kommt (vgl. den Wiederherstellungsentwurf Abb. 11), so zeigen sämtliche Säulen und Medaillons, die an den Enden der Streifen ihren Platz erhalten, die Spuren vom Druck des Wagenbordes. Die Eindrückung ist am stärksten an der linken Ecksäule eines Bildes 1, der rechten Ecksäule eines Bildes 9 (Schleifung) und der l. Ecksäule eines Bildes 10 (Lösung). Geringer ist sie bei der r. Ecksäule eines Bildes 12. An anderen Säulen findet sich diese Art der Beschädigung nicht. Somit ist die angegebene Anordnung als die ursprüngliche bewiesen.

Recht augenscheinlich tritt uns dabei die Beobachtung entgegen, dass Form I und II nicht etwa eigens für die Thensa gemacht oder ursprünglich für sie bestimmt waren. Denn ihr Hauptvorzug, die Länge und die Symmetrie, kam an dem Wagen gar nicht zur Geltung. Die Niken z. B., die den Mittelpunkt bilden,

stehen niemals in der Mitte. Im kürzeren Streifen sind links von den Niken 6, rechts 3 Bilder, im längeren Streifen links 9, rechts 6 Bilder. Ganz verloren geht durch die bei der Zerlegung in 2 Teile notwendige Verdoppelung einzelner Säulen die feine Symmetrie der Säulen. Dem Verfertiger der Form I und II müssen wir ein ungleich höheres Kunstverständnis zuschreiben als dem Handwerker, der daraus die Reliefs schlug. Dieser hatte von der Bedeutung der Bilder keine Kenntnis, wie wir im 4. und 5. Streifen sahen. Er hätte sie niemals zeitlich richtig zusammensetzen können und noch weniger die troischen und vortroischen Scenen gerade durch die Mitte mit den Niken getrennt. Alle diese Feinheiten geben der Form I und II eine nicht zu unterschätzende Bedeutung. Jedoch die interessante Frage, welches Gerät ursprünglich mit Reliefs aus Form I und II beschlagen werden sollte, kann ich leider nicht beantworten.

Die vier Stücke mit dem Venusmedaillon in der Mitte, von denen jedes eben so lang ist wie ein Stück mit drei grossen Achillesbildern (0,395 m), gehören naturgemäss in eine Reihe. Wir haben also einen kurzen Streifen mit Bild 1-9, der aus drei Stücken besteht, den Streifen mit den Venusmedaillons, der aus 4 Stücken besteht, und den langen Streifen mit Bild 10-12 und 1-12, der aus 5 Stücken besteht. Nach dem oben aufgestellten allgemeinen Grundsatz müssen wir diese drei stufenweise länger werdenden Streifen so anordnen, dass der kürzeste an die schmalste Stelle d. h. oben, der mittlere in die Mitte, der längste an die breiteste Stelle d. h. unten hinkommt. Wenn aber diese drei Streifen unmittelbar unter einander sich befänden, so würde ihr erheblicher Längenunterschied zu der mehr allmählichen Ausbiegung der Seitenteile nicht passen. Deshalb muss man die höheren Streifen durch Einschiebung der niedrigen von einander trennen und erhält so die auch aus ästhetischen Gründen erforderliche Abwechselung zwischen hohen und niedrigen Streifen. Durch die im wesentlichen vollständig erhaltenen hohen Streifen ist auch die Entfernung der beiden Seitenteile von einander zwar nicht genau, aber doch im allgemeinen bestimmt (bei Castellani 2, 11 m im untersten, 1,36 m im obersten Streifen). Nach diesen allgemeinen Maassen muss man sich auch bei den niedrigen Streifen richten. Aus den erhaltenen Stücken des Thiasos sieht man, dass Form V mindestens viermal

ausgeprägt war ($4 \times 0{,}55 = 2{,}20$ m.). Dazu kommt noch zweimal das angeflickte Stück (2.0,095 m). Das gäbe zusammen 2,39 m und würde die Länge des untersten Streifens jedenfalls überschreiten. Also müssen mit Reliefs aus Form V zwei Streifen gefüllt gewesen sein. Auch müssen diese zwei Streifen ziemlich gleich lang gewesen sein, weil zur Füllung des Streifens beidemale gleich viel Figuren angeflickt sind, die beidemale an das rechte Ende des Streifens gehören. Diese Voraussetzung trifft aber nur für die unteren Streifen zu. Also müssen mit dem Thiasos die zwei unteren niedrigen Streifen, mit den kleinen Achilleusbildern der allein übrig bleibende oberste schmale Streifen gefüllt werden.

Erfreulicherweise stimmt die so begründete Zusammensetzung mit der von Castellani bewerkstelligten in den Hauptzügen überein. Nur hätte er die grossen Achilleusbilder in der von mir dargelegten Weise auf den zweiten und sechsten Streifen verteilen und den fünften Streifen anders anordnen sollen.

Der Deichselkopf Abb. 1 (S. 333) stellt einen Eroten dar, dessen Oberkörper aus Akanthusblättern herauswächst. In den Händen hält er Spielzeug. Das Haar ist in einen Schopf an der Stirn hochgebunden. Der Umfang an den Akanthusblättern beträgt 0,15 m. Der Kopf ist bezeichnend für den friedlichen Charakter des Wagens, der zu Festzügen gehörte. Streitwagen tragen am Deichselende z. B. einen Geierkopf.

IX. Art des Wagens.

Es sind aus dem Altertum mehrere Bronzewagen erhalten Z. B. im Gregorianum (Helbig II^2, 1352), von Perugia (Röm. Mitteilungen 1894), von Monteleone (Brunn-Bruckmann 586 u. 587), von Brescia (Dütschke IV, p. 152), von Castellina (*Notiz. d. Scavi* 1905 p. 231). In Alter, Technik und Form unterscheiden sie sich wesentlich von unserer Thensa. Der Name *thensa* bezeichnet einen Wagen nicht so sehr nach seiner Form als nach seinem Zweck, nämlich die Attribute (*exuviae*) der Götter oder als Götter geehrten Personen in der feierlichen Pompa vom Capitol zum Circus Maximus zu fahren (Mommsen, röm. Altertümer VI, 509. Marquardt, Privatleben II, 729.

Becker-Marquardt IV, 500). Die Form der Thensa wechselt. Die Thensa mit Götterattributen war meist viereckig, dagegen die, in der Imperatoren zum Schauspiel fuhren (*thensa triumphalis*), war rund oder halbrund. Auch war der Wagen meist zweiräderig, zuweilen aber auch vierräderig und deshalb vom *pilentum*, das vierräderig und oben gedeckt war, nicht immer zu unterscheiden. Zweiräderig und rund ist die Thensa bei Visconti, Mus. Pio-Clement V, t. 43. Zweiräderig und viereckig sind die Thensen auf den Münzen der gens Rubria (Eckhel V, 296 = Babelon, Monn. d. l. Rép. Rom. II, 406 u. 407), ferner in *Anc. Marbles in the British Museum*, X, t. 48, p. 122 und bei Gerhard, ant. Bildw. t. CXX, 1 und verschiedene der in Eckhel Bd. V-VII auf Münzen angeführten Thensen. Vierräderig, nach vornen offen, nach hinten durch eine halbkreisförmige Wand abgeschlossen ist die Thensa am Constantinsbogen (Graeven, Gött. gel. Anzeigen 1901, 83-85) und die Thensa, in der Dionysos auf dem Fries unseres Wagens sitzt. Endlich gibt es auch Thensen, die halbrund, vorn geschlossen und zweiräderig sind (Déchelette, *la Gaule Romaine*, II. 217, nr. 81 *a* und *b*; 263, nr. 51).

Fast alle diese Nachbildungen von Thensen zeigen reichlichen Reliefschmuck. Das Material war, wie es dem feierlichen Zweck entsprach, meist sehr kostbar, Elfenbein und Silber (Festus p. 364). Der Luxus auch in dem für Privatwagen verwendeten Material nahm in Rom zu (Friedländer Sittengesch ^{5}I, 62). Den Metallbeschlag sehen wir besonders deutlich an dem Marmorrelief einer zweiräderigen Thensa im Lateran nachgeahmt (Benndorf-Schöne, 515, t. XX, 2 = Schreiber, hellenist. Reliefbilder t. 52). Bänder, welche mit grossköpfigen Nägeln beschlagen oder mit Punkten gesäumt sind, teilen den hohen Wagenkasten in wagrechter und senkrechter Linie in parallele Streifen und in einzelne vertiefte Felder, die mit Reliefs geschmückt sind. Es ist genau dieselbe Technik, die bei der Aufnagelung unserer Bronzereliefs angewendet wurde.

Gesichert durch die Rekonstruktion ist an der Thensa nur der Wagenkasten, der ziemlich hoch und halbrund ist. Es konnte jemand in dem Wagen stehen (dann war die geschlossene Seite vorn) oder sitzen (dann war die offene Seite vorn). Ob er aber zwei oder vier Räder hatte, lässt sich nicht feststellen. Jedenfalls

passt die Form ganz gut für eine *thensa* und der Wagen darf seinen Namen, der an die *aedes thensarum in Capitolio* (Mommsen, *Ann. d. Inst.* 1858, 203) erinnert, mit Recht führen. Aus dem Fundort und dem einfacheren Material darf man schliessen, dass er nicht in Rom, sondern in einer campanischen Provinzialstadt die Festzüge verschönte.

X. Achilleuscyklen.

Form I und II geben eine gedrängte Uebersicht aus einem reichen Cyklus von Achilleusbildern. Spuren von allgemein bekannten Bilderkreisen, die die Ilias und besonders Achills Leben darstellten, haben sich erhalten. Brüning (über die bildlichen Vorlagen der ilischen Tafeln, Jahrbuch IX, 1894, S. 136 f.) hat nachgewiesen, dass die sog. ilischen Tafeln und die Ilias Latina in vielen gemeinsamen Zügen von Werken der Malerei abhängen. Von den so auf indirektem Wege erwiesenen Cyklen haben sich aber auch litterarische Nachrichten (bei Brüning a. a. O. S. 164 zusammengestellt) und wirkliche Reste erhalten. In Rom fand man die Odysseelandschaften vom Esquilin. In der Porticus des Apollotempels von Pompei war eine Reihe von Bildern zur Illustration der Ilias gemalt, von denen mehrere noch erkennbar waren (Helbig 266: Diomedes und Pallas, erläutert von Brüning a. a. O. S. 148; nr. 1306: Streit der Könige; nr. 1324: Hektors Schleifung?; nr. 1325: Hektors Lösung; Helbig Nachtrag S. 461: Kalchas und Achilleus, erläutert von Brüning a. a. O. Abb. 6; Nachtrag S. 462: Raub des Palladiums. Alle diese Bilder sind veröffentlicht bei Steinbüchel, grosser antiquarischer Atlas VIII. B 1 bis VIII. D. 2.) Vier Bilder zur Ilias waren im Atrium der *casa del poeta tragico* (Helbig 114: Hochzeit des Zeus und der Hera; Streit der Könige, Archaeol. Zeitg. 34. 1876 p. 83 von Trendelenburg erkannt; Helb. 1308: Chryseis Abfahrt; 1309: Briseis Wegführung; Hermann-Bruckmann, Denkm. d. Malerei t. 10, 11, 12). Auf einen Achilleuscyklus führt Graeven (*Genethliacon Gottingense* p. 144) drei im Cubiculum des Hauses reg. IX. 5, 2 gefundene Bilder zurück (Achills Entdeckung, Werkstätte

des Hephästus, Thetis auf einem Seekentauren mit Achills Waffen). In der *casa dei Dioscuri* war Achills Streit mit Agamemnon (Helb. 1307) und Achills Entdeckung (Helb. 1297). Die zwei Oenochoen von Bernay (Babelon *cab. des antiques* pl. XVII u. XLI), die von einem Stifter und Künstler stammen, zeigen vier Achilleusbilder: die Beweinung des Patroklos, die Schleifung Hektors, die Lösung Hektors durch Aufwägung der Leiche, und den Tod Achills vor den Mauern Trojas. Auf solche Cyklen gehen auch zahlreiche einzelne Achilleusbilder zurück, die sich an Produkten des Kunsthandwerks wiederholen z. B. Cheiron den Achilleus im Leierspiel unterrichtend (Helb. 1291-1295), Achills Entdeckung (Helb. 1296-1303). Ein unentbehrliches Hilfsmittel waren dabei die Skizzenbücher, die man sich in den Händen der Wandmaler und aller Kunsthandwerker der römischen Kaiserzeit denken muss. Diese haben auch oft auf eigene Faust aus bedeutenden Originalen der Vorzeit neue Bilder zusammengestellt. So kommt es, dass einzelne Typen in den verschiedenartigsten Darstellungen sich wiederholen z. B. Odysseus aus dem Palladionraub vgl. S. 349 u. S. 353, die Lykomedestochter in Achills Erkennung vgl. S. 343.

So schliessen sich auf der Thensa die Bilder an an Werke der grossen Kunst, die nachweislich in Rom standen (Bild 3 Cheiron, Bild 12 Pasquino) und an Cyklusbilder, die in anderen Cyklen wiederkehren (1. Feiung, 4. Jagd, 6. Erkennung, 7. Achills Zorn, 9. Schleifung, 10. Lösung). Nur die Begrüssung (3), Gesandtschaft (5) und Hektors und Achills Tod (8. und 11) finden wenig oder keine Anknüpfung in der gleichzeitigen Kunst.

Aus dem reichen Vorrat an Achilleusbildern, über den die alten Kunsthandwerker verfügten, hat der Künstler der Form I und II zwölf Bilder ausgewählt. Diese Zahl hat bei Achilleus keinen tieferen Sinn. Man könnte, ohne den Sinn zu stören, die vortroischen Bilder auf drei beschränken: Feiung, Unterricht bei Cheiron, Entdeckung auf Skyros. Oder man könnte ebenso gut ein siebentes Bild einschieben, das bei den späteren Achilleuscyklen immer vorkommt: wie Achilleus von Thetis (nicht mehr von Peleus wie auf den griechischen Vasenbildern) dem Cheiron übergeben wird. Ebenso fehlen in den troischen Bildern manche sonst beliebte z. B. Wegführung der Briseis (Helbig 1309; Schild des Scipio

Monum. Piot. VI p. 29; Ceriani et Ratti, *Homeri Iliadis pictae fragm. Ambrosiana*, 1905. pict. VI; Walters, *bronzes in the Brit. Mus.* nr. 883; *Secchia di bronzo*, *Mon. d. Inst.* VI, 48 = Brunn, kleine Schriften I, 125). Es muss also ein äusserer Grund, eine Analogie, den Künstler zu der Zwölfzahl bestimmt haben, und das waren jedenfalls die 12 Heraklestaten, die der Antoninenzeit so geläufig waren.

Gerade der Achilleuscyklus hat sich lange erhalten. Man darf das mit der Dichtung des Statius in Zusammenhang bringen, die in Mittelalter sehr gelesen war. Statius wurde sogar für einen Christen gehalten (vgl. Constans, *la légende d'Oedipe dans le Roman de Thèbes*. Paris 1881 p. 150. Philologus LII, 1893, p. 538-545 Manitius, Statius im Mittelalter). Drei Achilleuscyklen aus späterer Zeit sind erhalten.

In Rom ist die neu aufgestellte kapitolinische Brunnenmündung (Righetti, *descrizione del Campidoglio*. t. 277). Sie ist bedeutend roher als die Zeichnung bei Righetti ahnen lässt, besonders die riesigen, plumpen Augen. Sie umfasst acht Bilder (Thetis im Wochenbett, Feiung, Achills Uebergabe an Cheiron durch Thetis, Jagd, Achilleus und Deidamia, Achills Erkennung, Hektors Tod, Schleifung). Bemerkenswert ist, dass die aegyptisch-koptische Kunst den Achilleuscyklus kannte. Er findet sich auf einer sehr roh gezeichneten Schüssel, die Strzygowski dem 4.-8. Jahrh. zuweist (*Catalogue général du Musée du Caire*, vol. XII. nr. 9039. Taf. 26). Sie umfasst sechs Bilder: Achills Uebergabe durch Thetis an Cheiron, Achilleus im Bogenschiessen unterrichtet, Jagd, Hektors Tod, Schleifung, Lösung. Dem 11.-12. Jahrh. gehört eine Bronzeschüssel im Cabinet des Médailles in Paris an (*Gazette Archéologique* XI, 1886, p. 38 pl. V). Ihre sieben Bilder sind alle vortroisch: Leierspiel, Achilleus von Thetis entführt, dem Lykomedes vorgestellt, Odysseus als Kaufmann, Achills Entdeckung, Werbung um Deidamia, Mittelbild: Achills Abfahrt von Skyros. Sie sind mit Text versehen und schliessen sich enge an Statius an, der auch an derselben Stelle abbricht. Ein Brief der verlassenen Deidamia an Achilleus bildet den Gegenstand einer mittelalterlichen Nachahmung der ovidischen Heroiden (Riese Rhein. Mus. 34, 1879, 474-480). Auch dies ist ein Zeichen vom Fortleben der Achilleussage.

XI. Stil.

In den figürlichen Darstellungen ist im ganzen der hellenistische Stil und der überkommene Besitz von Formen festgehalten, wie sich an verschiedenen Eigentümlichkeiten zeigt. Da ist besonders die Verwendung von Lokalgöttern zu nennen. In den ersten vier Bildern unseres Cyklus ist die Oertlichkeit durch symbolische Gestalten angegeben. Das ist nicht römisch. Auf der Trajanssäule z. B. steht einer Personifikation, dem Danubius (Cichorius t. VI, vgl. Juppiter auf t. XIX) eine ganze Reihe von realistischen Hintergrunddarstellungen gegenüber. Zur Verwendung gelangen auf den Thensabildern nackte männliche oder am Unterkörper mit einem Mantel bekleidete weibliche Figuren, die auf Felsen sitzen, sich an Bäumen halten und Zweige oder Schilf tragen. Immer sitzen sie in gleichem Schema. Der Kopf sieht in entgegengesetzter Richtung als die Beine. Das dem Beschauer zunächst befindliche Bein ist gestreckt, das zurück befindliche ist hochgestellt, so dass man das Knie und den hochgestellten Fuss vom Knöchel abwärts sieht. Mit der gleichen Fussstellung sitzen die Fluss- und Lokalgötter, die als Zwickelfüllung an Triumphbögen beliebt sind z. B. am Septimius- oder Konstantinsbogen. Auch im Osten des Reiches finden wir diese bequemen Typen z. B. auf einer Caracalla-Münze von Laodikea (bei Imhof, antike Münzbilder, Archaeol. Jahrb. 1888 t. 9 nr. 18 S. 289). Uebrigens hat der Künstler dies Schema auch auf Achilleus in Bild 7 und 10 übertragen. Es findet sich ebenso für Alexander d. Gr. angewendet auf einem Goldmedaillon (Dressel, fünf Goldmed. von Abukir, 1906, t. II E p. 51). Diese Lokalgötter gehören auch zum Repertoir der Philostratischen Bilder. So sitzt auf dem Gemälde «Achilleus auf Skyros» Phil. min. 392 K die Insel Skyros als Frau im Vordergrund und trägt ein Oelreis und eine Weinrebe (vgl. Flussgötter 405 K Xanthos, 351 K Meles, 360 K Peneios und Titaresios, 402 K Phasis [1]). Dass diese Personifikationen dem hellenistischen Stil entstammen, führte Helbig aus (Rhein. Mus. 1869 S. 479 ff. u.

[1] Sonstige Uebereinstimmungen mit philostratischen Bildern s. S. 338. 341. 342. 343. 344. 385.

Untersuchungen zur kampan. Wandmalerei S. 84. 116. 288.) Sie haben teils eine bestimmte Bedeutung z. B. die Styx in Bild 1, der pagasaeische Busen in Bild 2, teils sollen sie nur im allgemeinen die Oertlichkeit als Fels- und Waldlandschaft bezeichnen und ihr wesentlicher Zweck ist die Raumfüllung. Man darf die nackten männlichen Figuren als Berggötter, die weiblichen als Nymphen bezeichnen (vgl. Otto Schulz, die Ortsgottheiten. Berliner Studien VIII, 3 p. 76). Verwandt mit diesen symbolischen Figuren ist die Versinnbildlichung eines Tempels durch die blosse Kultgestalt des Gottes in Bild 11 (vgl. S. 351). Sie findet an der Statue des delphischen Apollo im Telephosfries eine Analogie ebenso auch die Lokalgötter in der Bergnymphe, die dem Verschmieren des Kastens für Auge zusieht (Jahrbuch 1900 S. 114).

So verschieden Herkunft, Alter und Güte der einzelnen Bilder ist, so lässt sich doch nicht verkennen, dass sie alle schliesslich von einem Künstler überarbeitet wurden. Stilistische Eigenheiten, die sich bald auf diesem, bald auf jenem Bild finden, drücken allen einen einheitlichen Stempel auf. Dahin gehört, dass alle Köpfe in vollem Profil gebildet sind, selbst wenn dadurch schwierige oder unmögliche Stellungen entstehen, so beim jagenden Cheiron und dem Bären in Bild 3, dem niedersinkenden Hektor Bild 9, dem Aias Bild 12 und bei allen Lokalgöttern. Ueber die missglückte Darstellung in Vorderansicht beim Venusmedaillon vgl. S. 355. Ferner ist Bild 5 — 12 gemeinsam die auffallende Grösse Achills. Merkwürdig ist bei mehreren Figuren, die einen Speer halten, der langgestreckte Zeigefinger (Bild 7, 10, 11). Auf allen Bildern übereinstimmend ist auch die Bewaffnung. Der Panzer ist erkennbar auf Bild 7, 8 und 10. Es ist nicht der römische Soldatenpanzer, sondern der durch die Kunst idealisierte griechische Panzer (Guhl-Koner Privatleben der Griechen u. Römer p. 833). Der Helm ist auf Bild 7, 8, 9, 10 u. 12 gleich gebildet. Er passt sich der runden Kopfform an und hat einen Stirnschirm. Aus dem Bügel ragt über die ganze Scheitellänge der kurze Busch; Backenschirme fehlen, sogar das Ohr bleibt frei. Der Schild ist länglich rund; über dem Panzer wird ein kurzer Mantel getragen. Da wir den Helm des Pasquino in mehreren Wiederholungen kennen (Brunn-Bruckmann, Ant. Denkm. 237), so können wir feststellen, dass der Künstler sein Vorbild zu Gunsten seines allge-

meinen Schemas geändert hat (Dressel, Goldmedaillons von Abukir p. 18). Auch die Haartracht der Frauen ist in den vorkommenden Fällen gleich. Der weibliche Medaillonkopf und die Lykomedesstöchter auf Bild 5 und 6 zeigen eine der unter Hadrian modernen attischen Hartracht noch nahestehende Frisur, wie sie im ausgehenden 2. Jahrhundert n. Chr. gebräuchlich war. Im Beginn des 3. Jahrhunderts kommt eine ganz andere Haarmode auf, die man an Julia Mammaea sehen kann.

In Rücksicht auf den Hintergrund kann man die 12 Achilleusbilder in drei Gruppen teilen, nämlich solche ohne Hintergrund (Bild 5, 7, 10, 11), solche mit symbolischem Hintergrund (Bild 1, 2, 3, 4) und solche mit realistischem Hintergrund (Bild 6, 8, 9, 12). Während die beiden ersten Gruppen im reinen griechischen Reliefstil genug Analogieen finden, zeigt die dritte Gruppe den Einfluss der malerischen Vorbilder. Im Hintergrund befinden sich Gebäude und die Stadtmauern, auf denen Menschen stehen. Sogar die Perspektive ist dabei angewendet, indem die Personen des Hintergrundes wesentlich kleiner sind. Es erinnern diese Bilder aber auch an ostgriechische Darstellungen z. B. das Nereidenmonument (Brunn-Bruckmann 216) und an Gjölbaschi (Brunn-Bruckm. 486). Von einer sehr verwandten Gattung von Kunstwerken, den *tabulae Iliacae*, hat Jahn-Michaelis den alexandrinischen Ursprung nachgewiesen. Auch in ihnen zeigt sich das Eindringen ostgriechischer kleinasiatischer Formen, so in dem offenen Heroon des Hektor (Benndorf-Niemann Gjölbaschi p. 44) und besonders dem an lycische Monumente erinnernden Grab Achills (Jahn-Michaelis, griech. Bilderchroniken p. 37 nr. 77 A). Ueber die Bedeutung Kleinasiens für die Entwickelung des landschaftlichen Reliefs hat sich Pfuhl geäussert (das Beiwerk auf den ostgriechischen Grabreliefs, archaeol. Jahrbuch 1905, p. 154). Orientalisch muten auf der Thensa besonders die runden Mauerzinnen an, die ich sonst auf römischen Kunstwerken nicht gefunden habe. Sie könnten missverstandene Nachahmungen der lykischen Zinne in Spitzbogenform sein (Benndorf Reisen in Lykien I, 102-107). Dass diese von der aegyptischen Kunst übernommen wurden, zeigt das Berliner Stuckmodell aus Benha (Theod. Schreiber, die alexandrinische Toreutik Abh. d. sächs. Ges. d. Wiss. Bd. XIV, 1894 S. 470 t. V). Die Zinnen krönen hier die Mauern eines heiligen Bezirks. Nach dem

Osten speziell nach Aegypten könnte uns noch der Umstand weisen, dass der Achilleuscyklus und das Venusmedaillon in der koptischen Kunst auftritt (vgl. S. 381 u. 355). Allein letztere Uebereinstimmungen möchte ich doch nur mit der Gemeinsamkeit der Vorlagebücher erklären, die für derartige mythologische Gegenstände im ganzen römischen Reich wesentlich gleich gewesen sein müssen.

Beachtenswert ist auch das Eindringen des kontinuierenden Stils, der gleichfalls im Osten seine Heimat hat (vgl. von Hartel und Wickhoff, die Wiener Genesis S. 7, 8). An einzelnen Bildern (6 und 11) ist oben der distinguierende, echtgriechische Stil besonders hervorgehoben worden. Andere aber nähern sich dem kontinuierenden Stil. Der Unterricht im Leierspiel und in der Jagd sind gleichsam zwei Teile eines Bildes, wie es Philostratus mai. imag. 342 K. 3-5 schildert: auf der einen Seite beschenkt der Kentaur den Zögling mit Früchten, auf der anderen lässt er ihn auf seinem Rücken reiten und jagen. In derselben Art gehören noch paarweis zusammen und streben hin auf kontinuierende Darstellung die Gesandtschaft und Achills Erkennung, Hektors Tod und Schleifung, Achills Tod und Rettung seiner Leiche Ganz dem kontinuierenden Stil gehört das Bild von Achills Zorn an (S. 348).

Die Frage, die sich aus allen diesen Beobachtungen erhebt, ob die Thensa im Osten oder in Italien entstanden sei, vermag ich nicht zu entscheiden. Ich will nur auch auf die Punkte hinweisen, die eine Entstehung in Campanien oder in Rom glaubhaft machen können. Der Fundort ist Campanien. Der Künstler konnte die Vorbilder für sein Werk, besonders troische Cyklen, in den campanischen Städten und Rom leicht finden. Tatsächlich hat er berühmte Kunstwerke, die in Rom standen, nachgeahmt, die Cheirongruppe von den Saepta Julia und den Pasquino. Noch andere Bilder haben Aehnlichkeit mit Werken, die fest an Rom gebunden sind, z. B. Hektors Lösung in Stuck an der via Latina *Mon. dell'Inst.* VI, t. 49, die Bärenjagd auf einem Medaillon des Trajansbogens verglichen mit Bild 4, das Opfer Trajans an Diana auf einem anderen Medaillon verglichen mit Bild 11. Der Thiasos passt ebenfalls in die klassizistische Kunst der hadrianischen Zeit. Auch gelangten römische Bronzefabrikate in auswärtigen Handel (Marquardt, Privatleben II 714).

Die Zeit der Thensa kann nur aus allgemeinen Erwägungen erschlossen werden. Die Formen, die zur Herstellung benützt sind, gehören nicht derselben Periode an. Die aufgelöteten Medaillonköpfe gehen wohl noch auf Formen des ersten Jahrhunderts zurück (vgl. Dressel, Goldmedaillons von Abukir 1906, p. 25). Die anderen Formen reichen von der hadrianischen Zeit (Thiasos) bis zum ausgehenden 2. Jahrh. n. Chr. Die Haartracht des 3. Jahrhunderts ist noch nicht angewendet. Auch die Ornamentik, in der sich schon spätrömische Kunstprinzipien regen, weist uns an das Ende des 2. Jahrhunderts, dem wir mithin die Verfertigung der Thensa zuschreiben.

F. STAEHLIN.

München.

Fig. 12.

ZUR GESCHICHTE DES ETRUSKISCHEN EINFLUSSES IN MITTELEUROPA.

Bei Gelegenheit wiederholten Besuches der reichhaltigen prähistorischen Sammlung des ungarischen Nationalmuseums in Budapest ward meine Aufmerksamkeit auf einige Schmucksachen der Eisenperiode gelenkt, welche inmitten der anderen Funde einzeln dastehen und sich nur durch die Annahme erklären lassen, dass ihre Entstehung durch den vom Süden kommenden Einfluss der klassisch-antiken Formen hervorgerufen wurde. Die betreffenden Schmuckstücke kamen in den Jahren 1890-1892 bei zwei Ortschaften des Tolnaer Komitates zum Vorschein und sind durch Kauf in den Besitz des Nationalmuseums gelangt. Nähere Angaben über die Fundumstände, welche den Wert des Fundes nur erhöhen könnten, sind leider nicht bekannt (1).

I. Aus Szarazol stammt die zum grössten Teil bereits in *Arch. Ertes.* 1891 S. 279 publizierte Gruppe von Goldsachen, welche hier zum zweiten Mal wiedergegeben sind. Es sind meistens zerstreute Anhängsel von Halsketten in Form von Rädchen, Perlen und cylindrischen Röhrchen.

1. Sechs fünfspeichige Rädchen S. 390 Nr. 8-11 in drei Grössen sind aus feinen zusammengelöteten Goldblechen verfertigt. Dünne Filigrandrähte umsäumen die Enden der Achsen und Speichen, der Reif selbst ist geperlt.

2. Sieben Goldperlen in Form von Doppelkegeln S. 390 Nr. 1-5 in vier Grössen, in der Mitte und an den Enden mit gedrehtem Filigrandraht verziert. Der Schmuck der beiden streifenartigen

(1) Die folgenden Bemerkungen sind zuerst, in ungarischer Sprache, in den *Archaeologiai Ertesitö*, XXVII (1907) S. 166-171 erschienen. — Hrn. Direktor Hampel sage ich für die freundlichst gestattete Benutzung der Originalzinke besten Dank.

Felder besteht aus je vier gestanzten menschlichen Köpfchen und je vier konischen gerippten Buckeln, welche auf dem goldenen Grunde durch Lötung symmetrisch befestigt sind. Kleine mit Filigrandraht umsäumte Häuflein von Goldkörnchen füllen freie Zwischenfelder aus. Filigrandraht und Reihen von winzigen Goldkörnern sind gleichfalls zur Schmückung der menschlichen Köpfe und Buckeln verwendet.

3. Zwei Goldperlen in Form von Doppelkegeln S. 390 Nr. 6-7; ihre Mitte und Enden sind mit gedrehtem Filigrandraht, die freien Felder beiderseits mit doppelten Reihen von gebogenen glatten Drähten verziert.

4. Drei cylindrische Röhrchen, von denen zwei gleicher Grösse, S. 390 Nr. 12, ein Paar bilden; das dritte Exemplar, von verschiedener Grösse, stellt eine etwas anders dekorierte Variante desselben Typus dar. Die Röhren verjüngen sich an dem einen Ende. Die äussere Oberfläche der zwei Röhren ist durch die quer angebrachten Windungen von Filigrandraht in drei Streifen geteilt, deren Felder mit Zickzackmotiven und Häufchen von Goldkörnern geschmückt sind; das dritte Röhrchen, S. 391 Nr. 1, zeigt nur zwei Streifen und an Stelle der Goldkörnchen kleine Kreise aus Filigrandraht.

II. Stilistisch eng verbunden mit den beschriebenen Goldsachen sind silberne, mit schwärzlicher Patina bedeckte Schmucksachen, welche im Jahre 1892 bei Regöly ausgegraben wurden. Zugleich mit ihnen kam auch eine bauchige Goldperle mit fein gerippтem Körper zu Tage (S. 391 Nr. 2).

Die silbernen Schmuckstücke sind in sehr defektem Zustande erhalten, durchweg nur in Fragmenten, aus denen der ganze Ziergegenstand erst rekonstruirt werden muss.

1. Vorwegzunehmen ist das kleine Fragment einer feinen Kette aus doppelten Drahtgeflechten (S. 391 Nr. 3).

2. Andere Fragmente stammen von zwei fast gleichen, zerrissenen Kettengehängen, deren ganze Form sich leicht erraten lässt. (S. 392).

Die Fragmente (S. 391 Nr. 4-7) gehören dem oberen Teil des Schmuckstückes an. Dieser hatte die Gestalt eines rechteckig zugeschnittenen etwa 17 mm. langen und 7 mm. breiten Bleches, an welches oben vier gebogene Haken angelötet, unten vier in Bom-

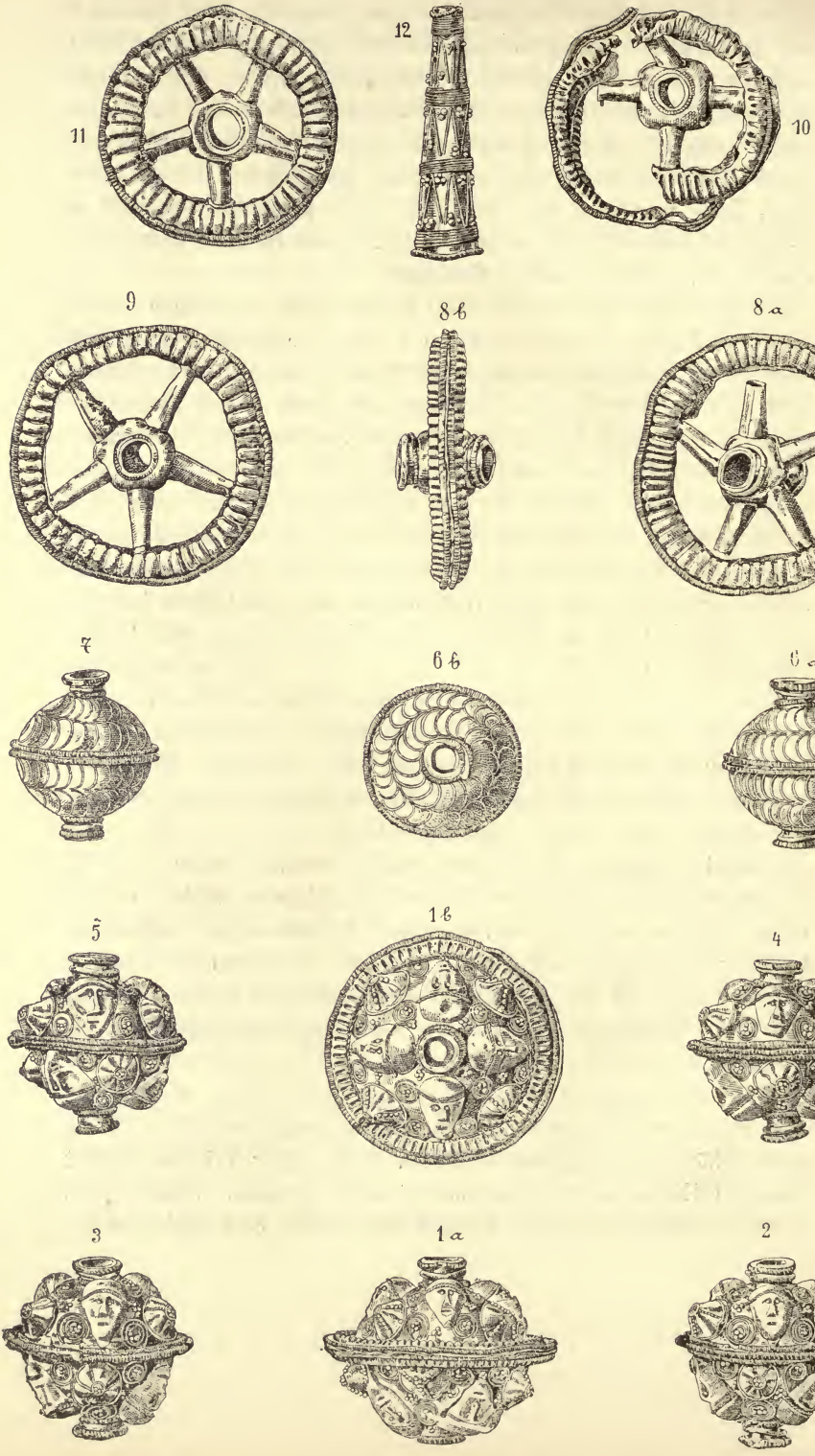
meln endigende Ketten angehängt waren. Das Blech ist umsäumt mit gewundenem Filigrandraht, die Dekoration des freien Feldes bilden vier angelötete, gestanzte menschliche Köpfe, ferner runde jetzt leere Hülsen, in denen einst wahrscheinlich kleine Bernsteinperlen sassen, endlich Linien und Kreise von Silberkörnchen. Jeder Haken ist unten und oben platt geschlagen. Mit dem unteren Ende war er an das viereckige Blech angelötet, sein oberes Ende ist blattartig geformt und mit je einem menschlichen Köpfchen in Filigranumsäumung dekoriert.

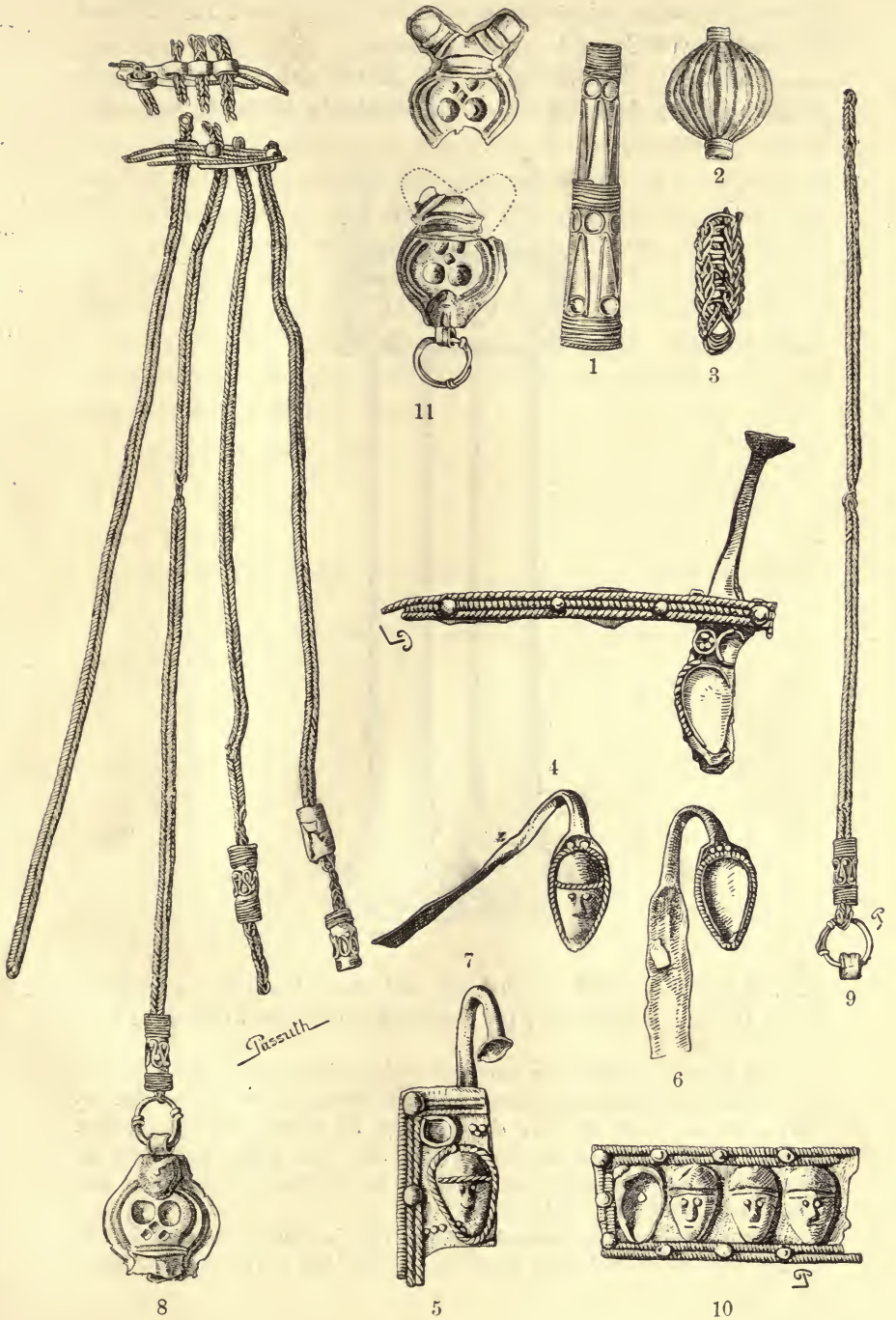
Die Kettchen (S. 391 Nr. 8-9) sassen oben in kleinen cylindrischen Hülsen, vermittels deren sie an den unteren Rand des beschriebenen Bleches so angelötet waren, dass jede Kette gerade unter einem Köpfchen des Bleches und unter einem Haken erschien. Ihre Länge beträgt 9 cm., ihr feines Geflecht ist vierfach. Bevor sie in Bommeln auslaufen, werden sie in ähnlicher Art wie oben noch einmal durch ein mit Köpfchen verziertes viereckiges Silberblech (S. 391 Nr. 10) aufgenommen und mit kurzen cylindrischen Hülsen (S. 391 Nr. 8) belastet, deren Filigranwerk aus Drahteinrollungen, aus dem Wellenmotiv und Pünktchen besteht.

Auffallend ist die Form der durch kleine Ringe mit Ketten verbundenen Anhängsel S. 391 Nr. 11. Sie sind aus zwei gepressten Blechen zusammengesetzt, oben mit einer Oese versehen und zeigen beiderseits eine stark stilisierte menschliche Büste, welche unten in zwei schräg gestellte, fein profilierte Nägelchen ausläuft. In den in Brusthöhe sichtbaren runden Vertiefungen sassen ehemals wohl auch Bernsteinperlen.

Beide Gruppen von Schmucksachen verraten eine so enge Verwandtschaft in Arbeit und Ziermotiven, dass sie nicht nur derselben Epoche, sondern auch derselben Juwelierschule zugeschrieben werden müssen. Deutlich lässt sich in diesen Werken der Kleinindustrie der Einfluss griechisch-etruskischer Kunst erkennen und durch genaueren Vergleich auch die Entstehungsepoche näher bestimmen.

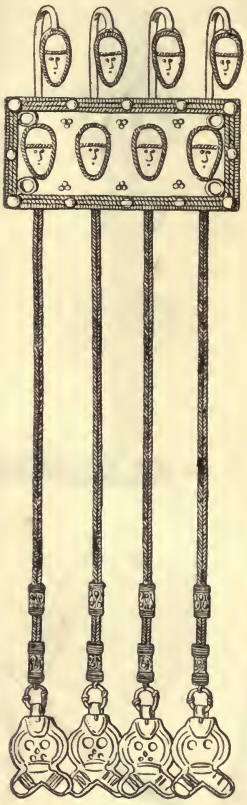
Die Abhängigkeit dieser Bijouterie vom Süden verrät schon das Filigranwerk, welches in der griechisch-etruskischen Welt seine schönste Ausbildung erfahren hatte. Hier arbeitet es mit winzigen Edelmetallkörnchen und äusserst dünnem Draht, ganz einfache Dekorationsmotive bildend, wie gerade oder Wellenlinien.


11
12
10
9
8 b
8 a
7
6 b
6 a
5
1 b
4
3
1 a
2


Pasauth
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11

Diesen Charakter zeigt das griechische Filigranwerk im VII. und VI. Jahrh. vor Chr. (1).

Ungemein charakteristisch ist ferner auf den ungarischen Schmucksachen das sich öfters wiederholende Motiv der menschli-



chen Köpfchen, durch welches sie mit einer Gruppe von griechischen (2) und etruskischen (3) Schmucksachen des VII Jahrh. ganz

(1) Siehe Hadaczek, Der Ohrschmuck der Griechen und Etrusker S. 16.

(2) Zu berücksichtigen sind: goldenes Medaillon aus Melos abg. bei Perrot-Chipiez, *Hist. de l'art dans l'antiq.* III S. 829 Abb. 591; goldene Brosche im Museo civico in Bologna Arch. Ztg. 1884 S. III; Anhängsel aus Delos abg. Arch. Ztg. 1884 Taf. IX 11-12; das Gehänge von Kameiros abg. *Revue arch.* 1863 Band VIII pl. X.

(3) Vergleiche etruskische Armbänder abg. in *Studi e Materiali* B. II S. 106, Fig. 60; S. 107, Fig. 63-65; S. 116, Fig. 83; S. 117, Fig. 86, ferner

eng verknüpft wird . Auch für menschliche Büsten, welche unten in leblose Ziermotive auslaufen, lassen sich treffliche Parallelen unter den etruskischen Schmucksachen (1) jener Epoche auffinden.

Beachtenswert ist zugleich die starke barbarische Umbildung der einzelnen Kunstformen, welche in der schematischen Modellierung der Köpfe ihren grellsten Ausdruck findet. Infolge dieses Umstandes kann an eine direkte Provenienz unserer Schmucksachen aus Etrurien nicht gedacht werden, sondern sie dürfen nur als freie, zum Teil unbeholfene Imitationen etruskischer Werke der Kleinkunst gelten. Deshalb sind sie aber nicht gering zu schätzen, denn sowohl für die Form der goldenen Perlen, als auch des silbernen Gehänges sind bis jetzt ganz entsprechende Beispiele aus dem Süden nicht bekannt.

Rom, im Dezember 1906.

KARL HADACZEK.

Anhängsel der Halsketten abg. ebda. S. 126, Fig. 107-109 und Taf. I Abb. 1-4.

(1) Vergleiche Anhängsel der etruskischen Halskette abg. in *Studi e materiali* Bd. III Taf. I. Abb. 6.

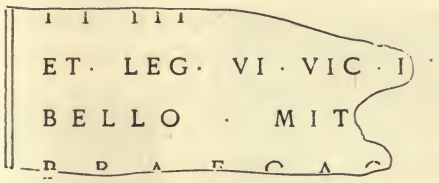
EINE NEUE INSCHRIFT AUS TERRACINA

Bei einem Besuche in Terracina im Mai d. J. hörte ich von einer grossen Inschrift, welche in dem Grundstück des Herrn

Fig. 1.

Crescenzo di Biagio, etwa drei Kilometer nördlich von der Stadt, ausgegraben war. Ich begab mich an Ort und Stelle und fand etwa 200 Meter östlich von der alten Via Appia einen grossen Block aus weissem Marmor (0,65 h., 1, 56 l. 0,28 d.). Der Block, welcher in vier Stücke gebrochen ist (Fig. 1), enthält das folgende

Fragment einer Monumentalinschrift in schönen grossen Buchstaben (0,14 m. hoch) der frühen Kaiserzeit;



Der Rahmen an der linken Seite des Steines zeigt, dass wir hier den Anfang von zwei Zeilen haben; die glatte Fläche an den drei andern Seiten, in Verbindung mit den Spuren von vorhergehenden und folgenden Zeilen oberhalb und unterhalb (1), beweist, dass die vollständige Inschrift mindestens sechs Blöcke umfasste, die wahrscheinlich von derselben Grösse wie der neuentdeckte waren.

Es ist auf den ersten Blick klar, dass wir es hier mit dem Rest einer Inschrift von ungewöhnlichem Interesse zu tun haben. Dass auf demselben Stein der Name der *legio sexta Victrix*, welche von Augustus bis auf Nero in Spanien stand, und der Name des *bellum Mithridaticum* erscheint, könnte auffallen; wie es überhaupt sonderbar scheinen dürfte, dass der Krieg mit dem berühmten König von Pontus in einer Inschrift aus der frühen Kaiserzeit noch erwähnt wird. Allenfalls könnte man an ein grosses Grabmal denken, das für einen Tribunus oder Legatus der sechsten Legion errichtet war, und welches gleichzeitig die Gebeine seines am Kriege gegen Mithridates beteiligten Vaters geborgen hätte. Jedoch war der berühmte Gegner des Pompejus nicht der einzige Mithridates, gegen den die Römer sich genötigt sahen die Waffen zu ergreifen, und es ist sehr wahrscheinlich, dass, worauf Hr. Prof. v. Domaszewski mich freundlichst hinweist, in unserer Inschrift der weniger bekannte *rex Bosporanus* gemeint ist, dessen Empörung, Unterwerfung und Gefangennahme Tacitus (*Ann.* XII, 15 ff.)

(1) In der untersten Zeile scheinen die Reste der letzten drei Buchstaben sicher CAS; davor fehlt ein Buchstabe, am Anfang scheint PRAE gestanden zu haben.

erzählt (s. auch Prosopogr. II, 382, n. 455). Das Datum dieser unter Claudius Regierung fallenden Kämpfe stimmt sehr gut zu der Epoche unserer Inschrift, welche sich demnach auf einen an diesem Feldzuge beteiligten Offizier beziehen wird. Tacitus (a. a. O.) nennt bei dieser Gelegenheit den C. Iulius Aquila (Prosopogr. II, 168, n. 108) und den A. Didius Gallus (Prosopogr. II, 9. 10, n. 60): jedoch können wir von keinem dieser beiden nachweisen, dass er mit der sechsten Legion oder mit Terracina in Beziehung gestanden habe. Da der erstgenannte von Herkunft Asiat und an Rang niedriger war, so scheint mir die grössere Wahrscheinlichkeit für den zweiten zu sprechen.

Gleichfalls ungewiss ist der Charakter des Denkmals, an welchem die Inschrift angebracht war. Die Entfernung von der Via Appia ist doch wohl zu gross für ein Grabmal von der Bedeutung wie wir uns dieses vorstellen müssen, und andere Reste in unmittelbarer Nachbarschaft legen die Vermutung nahe, dass es sich um ein grosses Bauwerk von etwas verschiedenem Charakter handele. In der Grube, aus welcher das Fragment herausgehoben ist, waren, wie es scheint, andere grosse Blöcke von demselben Marmor zu sehen, welche regelmässig wie ein Fundament lagen, jedoch war es unmöglich zu sagen, wie weit sie sich ausdehnten. Dicht daneben ist ferner eine kleine jüngst gemachte Oeffnung, die zu einer unterirdischen gewölbten Kammer führt, und in einem Abstand von wenigen Metern davon ein grosses antikes Wasserreservoir. Diese Reste in Verbindung mit den Fundamenten, welche aus grossen Blöcken von lokalem Stein hergestellt sind und an zwei oder drei Stellen in einem Abstand von hundert Metern auch über dem modernen Boden sichtbar werden, deuten auf ein oder mehrere grosse Gebäude, mit welchen unsere Inschrift in Verbindung stehen dürfte. Weitere Ausgrabungen würden so gut wie sicher andere Stücke dieser Inschrift zu Tage fördern und wertvolle Resultate liefern; und es ist zu hoffen, dass ein so wichtiges historisches Denkmal nicht verschwinde, oder seinen Platz in irgend einem modernen Bau finde, statt in einem Museum, wohin es gehört.

In einer kleinen Hütte etwa zehn Meter von dem oben beschriebenen Fragment liegt ein Teil eines schönen Cippus von Marmor, wahrscheinlich aus Augustischer Zeit. In der Oberseite ist wie gewöhnlich die runde Vertiefung für die Aschenurne; an

der Rückseite ein *urceus*, an der rechten Seite ein Ornament von Blattwerk mit Vögeln in Relief (Fig. 2); die linke Seite ist leider nicht erhalten. Auf der Vorderseite des Bruchstückes, welches

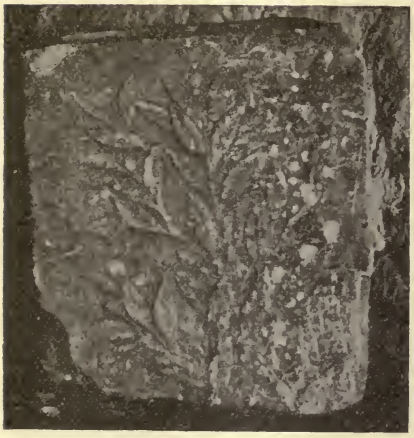


Fig. 2.

Fig. 3.

43 × 50 cm. misst, sind folgende in einen verzierten Rahmen eingeschlossene Reste der Inschrift erhalten (Fig. 3):

.... *tius* | .... *rus* | ... *sibi et* | ... *e*.

Es war mir nicht möglich den Fundort dieses Stückes genau festzustellen; doch ist es aller Wahrscheinlichkeit nach vor kurzem in derselben Gegend ausgegraben.

Johns Hopkins University.

HARRY LANGFORD WILSON.

SULLE « LEGGENDE LATINE ANTICHISSIME ».

Aggiunta.

La mia interpetrazione dei frammenti del sarcofago di Torre Nova, sia per il numero non piccolo di essi, sia per le gravi lacune del monumento (mancando per intero la parte superiore del rilievo), ha potuto, forse, lasciar qualche dubbio, non ostante la sicurezza del metodo esegetico comparativo.

Una conferma inaspettata viene ora dall'esame di un singolarissimo monumento, non ricordato da quanti si sono occupati delle rappresentanze figurate relative ad Enea e alle altre leggende preromulee.

Questo monumento, descritto più recentemente dal Dütschke, *Zerstreute ant. Bildw. in Oberitalien*, III, 526, trovasi nella Galleria degli Uffizi a Firenze, ed io ne devo l'indicazione all'amico dott. W. Amelung, il quale contribuisce, così, a render sicura la ricostruzione dei frammenti borghesiani da me fatta, mercè il confronto di altri monumenti della stessa classe (1).

La figura che qui presento del rilievo degli Uffizi mi dispensa da troppo lunghe descrizioni. Esso riproduce, con piena concordanza schematica, il gruppo di sinistra, quello centrale e una figura — vedremo come e perchè modificata — del gruppo di destra del rilievo di Torre Nova; e la disposizione delle singole

(1) Per la bibliografia anteriore, cfr. il luogo citato del Dütschke. Il rilievo fu fotografato nelle *Einzelaufnahmen* (Serie I, anno 1894, n. 236) accompagnato da questa semplice nota: « *Römisches Relief mit Darstellungen angeblich aus der Aeneassage; wird von H. L. Urlichs demnächst erläutert werden* ». Ma questa spiegazione si aspetta ancora; e così il singolare monumento mi era rimasto ignoto. Il rilievo, di marmo italico, è lungo m. 1,24, alto m. 0,60; la sua conservazione è eccellente.

figure conferma completamente il posto da me assegnato a ciascuno dei numerosissimi frammenti. Un confronto con la tav. XIII dimostrerà che l'ordine e l'azione dei singoli personaggi sono assolutamente identici. Si noti la piccola figura di Ascanio ripetuta anche — come l'avevo supposto — nel gruppo di sinistra.

Abbiamo però due differenze, gravi in apparenza: 1) il rilievo degli Uffizi riproduce soltanto i due terzi di quello di Torre Nova;

2) le due figure sedute con accanto lo scudo, da me interpetrate come Marte, sono muliebri nel rilievo fiorentino; e quella a destra ha un movimento diverso.

Per spiegare queste due differenze, è necessario premettere alcune considerazioni stilistiche sul rilievo degli Uffizi, dai precedenti editori e dal Dütschke ritenuto pertinente all'età imperiale romana. Esso è chiuso da due pilastrini ricavati nel medesimo marmo, ornati di « candeliere » sorgenti da un piccolo vaso. Le figure, piuttosto tozze, sono singolarmente notevoli per la forma delle teste, i cui caratteri stilistici si allontanano da tutto quanto noi conosciamo nella scultura imperiale romana. Si osservino la disposizione dei capelli e della barba, la forma insolita delle corone di alloro di cui sono cinte le teste, i tratti faciali del personaggio che sta a destra dell'ara, di fronte ad Enea, si considerino l'espressione e il carattere di queste fisonomie.

Non minor campo di osservazione ci apprestano gli abiti delle figure: fraintesi e falsati quasi tutti, con movimenti e con particolari non antichi. La forma e lo stile delle « candeliere », l'aspetto generale delle figure, la stessa tecnica del rilievo devono indurci a credere questa scultura eseguita nel rinascimento (1).

Alcune teste — come, p. es., quelle delle due figure stanti nei lati estremi, quella del vecchio di fronte ad Enea — nulla hanno di romano: e ricordano i busti di terracotta della fine del quattrocento e del cinquecento: così dicono la forma ampia del cranio, i piani asciutti e duri delle facce, e lo stesso « tipo » non più romano, ma italiano, starei quasi per dire toscano.

Non mi dilungo in altre più minute osservazioni (la forma dell'ara, p. es., e quella del *praefericulum*, che tiene uno dei sacrificanti), constatando, invece, che lo scultore ebbe la buona intenzione di imitare il suo modello, anche in alcuni particolari, come negli alti calzari rimboccati delle figure sedute, nel costume frigio del piccolo Ascanio. Altre volte, nelle proporzioni più ridotte della sua opera, preferì abbreviare: sostituendo, nel rilievo dello scudo, alla rappresentazione della battaglia una semplice testa di Medusa (poichè non sembra probabile che il modello non fosse simile, anche in questo particolare notevolissimo, al sarcofago di Torre Nova), o tralasciando addirittura lo scudo nella seconda figura seduta, la quale è modificata nello schema e nello atteggiamento.

* * *

Così siamo venuti alle due differenze principali, di cui ho parlato in principio.

Era impossibile che nel rilievo originario mancasse la parte di destra: il gruppo, cioè, in cui non solo si svolge, ma si completa l'azione che si voleva rappresentare, mercè la *dextrarum iunctio* di Enea con Lavinia. Senza questo gruppo, la scena sarebbe monca e non avrebbe, quasi, un significato; ed il perfetto paral-

(1) A questa conclusione l'Amelung ed io siamo arrivati l'uno indipendentemente dall'altro: e mi piace dir questo, per aggiungere al mio giudizio quello di un sì fine ed esperto conoscitore della scultura antica.

lelismo da me stabilito fra i sarcofagi romani rappresentanti il matrimonio (sarcofago di Mantova ed altri numerosi) e il rilievo di Torre Nova verrebbe a mancare.

Dunque il modello preso ad imitare dall'ignoto artista del nostro rinascimento era frammentato a destra; ed una sicura riprova di ciò l'abbiamo nell'atteggiamento della figura seduta: la quale in questo modello, come nel rilievo di Torre Nova, doveva esser volta completamente verso destra. Ma nel rilievo degli Uffizî essa è disegnata quasi di prospetto ed ha la testa volta a sinistra, perchè lo scultore moderno volle che questa figura chiudesse, dalla parte destra, la scena rappresentata, della quale egli non comprendeva tutto il significato, e non ne sapeva, quindi, imaginare e supplire il seguito (*dextrarum iunctio:* Enea-Imeneo-Lavinia). Quindi fu costretto a modificare il movimento della figura seduta.

Ma tanto questa che l'altra simile dell'angolo sinistro erano veramente muliebri nell'originale imitato dallo scultore del rinascimento? E l'esame delle parti che di questa figura rimangono nei frammenti da me ricomposti, può forse lasciar dubbio sul sesso della medesima? Insomma il mio preteso Marte diventa una divinità o una personificazione muliebre (1), per la testimonianza del rilievo di Firenze?

Veramente direi di no! E basta osservare, per convincersene, la gamba lunga e ossuta, dal polpaccio asciutto e muscoloso, il piede di grandezza poco femminea di questo personaggio (tav. XIII, 2). E nulla io aggiungo dell'ampio mantello, che lascia le gambe a metà scoperte: abito quasi incomprensibile in una figura muliebre.

Come mai, dunque, nel rilievo di Firenze la parte superiore del corpo di questa figura ha forme così spiccatamente femminili? Noi non sappiamo quale parte del rilievo preso ad imitare fosse conservata, e quanta, invece, fosse andata perduta. Credo di aver dimostrato, in modo inoppugnabile, che mancava tutta la parte a destra: e non ci sarebbe quindi da stupire, se fossero anche per-

(1) Per il Dütschke, questa figura seduta sarebbe la personificazione della città di Troia, per il berretto frigio (??) ch'essa porta e per le pannocchie di grano turco (?) che tiene nella sinistra. La figura del fanciullo è interpretata come Ascanio. Il primo che nel rilievo di Firenze, creduto da tutti antico, abbia intraveduto una rappresentanza relativa ad Enea, è stato lo Zannoni (*Galleria di Firenze*, serie IV, tav. 119).

dute o gravemente deteriorate altre parti comprendenti le figure male interpretate dall'ignoto scultore. Il quale, forse, fu indotto ad interpretare la figura seduta come muliebre, dalla presenza del piccolo Frigio che le sta accanto (1).

Checchè sia di ciò, io insisto nel credere che codesta figura, virile senza dubbio, come fa vedere anche la riproduzione della tavola rappresenti Marte. Onde il rilievo di Firenze, se da un canto è la più eloquente conferma della esegesi generale da me data, non la modifica nemmeno in questo particolare.

Conchiudendo: il rilievo degli Uffizi è un'imitazione relativamente fedele, eseguita forse nel principio del XVI secolo, di un rilievo frammentato di età imperiale romana, simile a quello di Torre Nova; e serve a darci un'idea delle parti mancanti di questo monumento, la cui interpretazione può dirsi oramai assolutamente sicura.

G. E. Rizzo.

(1) È appena il caso di ricordare qui le false interpretazioni e le interpolazioni, spesso capricciose ed assurde, che non è raro riscontrare nelle traduzioni, o imitazioni che dir si vogliano, che gli artisti del rinascimento facevano da monumenti antichi, copiati nel loro insieme o in singoli gruppi e figure adoperati come motivi ornamentali. Le Logge di Raffaello, p. es., potrebbero fornire ancora ampia materia di ricerche e di confronti particolari e minuti, dopo il molto che se n'è detto in generale. Io stesso ebbi occasione di far vedere in qual modo fossero state fraintese con aggiunte assurde alcune figure del sarcofago Giustiniani rappresentante la morte di Clitemnestra ed Egisto (Cfr. Rizzo, *Sculture antiche del Palazzo Giustiniani*, *Bull. comun.*, 1905, pp. 18-36). Non potrebbe quindi sorprendere la falsa interpretazione della figura di Marte nel nostro rilievo.

SITZUNGEN UND ERNENNUNGEN.

1. März 1907: M. Meurer, Die Entstehung des Decorations-Schemas aegyptischer uud griechischer Decken aus dem Zeltbau.
15. März: F. Weege, Oskische Grabmalerei. — A. Haseloff, Die Mosaiken von Casaranello.
5. April: R. Eisler, Weltenmantel und Himmelszelt. — O. Schoenewolf, Elfenbeinrelief in München.
19. April (Festsitzung zur Feier der Gründung Roms): G. F. Gamurrini, *della dimora di alcuni re asiatici nel territorio Falisco*. — Ch. Huelsen, Der Hain der Furrina am Janiculum.

Am Palilientage wurden ernannt:

zum Ehrenmitgliede

Herr G. F. Gamurrini in Arezzo

zu ordentlichen Mitgliedern die Herren

G. E. Rizzo in Rom
L. Pernier in Florenz

zum correspondierenden Mitgliede

Herr E. Gabrici in Neapel.

REGISTER

Achilleuscyklen 379 f.
Achilleus Thaten, Bronzereliefs 335 ff.
Achill leierspielend 339, jagend 340.
Achill auf Skyros 341. 343.
Achills Feiung 335.
» Tod 351.
» Zorn 346.
Aeneas, Hochzeit mit Lavinia 297.
Aestimare 212.
Anna Perenna, Fest 217.
» » Hain 219.
Aphroditefest in Korinth 311.
Aphrodite-Kultbilder auf Akrokorinth 313.
Architrav, ionischer 270.
Argos Tod, Vasenbild 98 f.
Asiatische Elemente in röm. Architektur 82.
Attische Amphoren 111.
» Keramik des 4. Jhdts 140.
Aushängeschild, römisches 96.
Bankett auf Elfenbeinrelief 315.
Bellum Mithridaticum 395.
Berlin, Vase 3289 281.
Berlin, Antiquarium, Knochenreliefs 318 f.
Blockgesims, angebliches 185.
Böotische Keramik 138.
British Museum, Elfenbeinreliefs im 316.
Bryn-Mawr College, Vase im 100.
Cadus 97.
Cheiroballistra 142.
Cheiron und Achill 337 f.
Chimaerenkampf, Bronzerelief 371.
Cirta, Grabmonument bei 184.
Cista von Vulci im Gregorianum 84.
Columella X 357-366 214.
Comitium 193.
Coner, Andreas, Skizzenbuch 171.
Cornua 198.
Corsinisches Silbergefäss 280.
Deidamia 342. 343. 345 f.
Dextrarum iunctio 292.
Dorischer Tempel am Forum holitorium 169.
Elfenbeinreliefs, archaische 314 ff.
Erinys des Kalos od. Kalamis 285.
Ermitage (Petersburg), Vasen in 98.
Erotenkopf, Bronze 333.
» als Deichselschmuck 377.
Etruscilla od. Otacilia, Porträt 86.
Etruskische Goldarbeiten 389 f.
Etruskische Terrakottenfriese 64. 67.
Forma Urbis Romae 190.
Forum holitorium, Tempel am 189. 192.
Fortuna virilis, angebl. Tempel 221.
Fries, ionischer 270.
Fröhner, Sammlung (Paris), Elfenbeinreliefs 318.
Gemmen mit Achills Feiung 336.
Gesims vom Tempel des Iuppiter Latiaris 186.
Gewandbewegungsmotiv am Ludovisi-Thron 312.
Goldschmuck, etruskischer 387.
Grundrissform italischer Tempel 256.

Haartracht auf röm. Reliefs 384.
Hektors Lösung 350.
» Schleifung 349.
» Tod 348.
Heron, Mechaniker 142.
Hiketiden des Aeschylus, Erstaufführung 107 f.
Hoffmann, Sammlung (Paris) 363.
Jagdreliefs 340.
Janus, Tempel am Forum holitorium 189.
Jo, in Kuhgestalt 107.
Jonische Kunst 327.
Judicium Orestis 280 f.
Juno Sospita, Tempel am Forum holitorium 191.
Juppitersäule von Mainz, Relief an der Basis 280.
Kästchen mit Elfenbeinreliefs 321.
Καμάκιον 158.
Καμάριον 156.
Καμβέστρια 154.
Κανόνες 146.
Kapitell vom Tempel am Forum holitorium 180.
Kapitell vom Tempel des Juppiter Latiaris 181. 186.
Kapitelle, ionische 266.
Klazomenä, Sarkophag von 68.
Κλεῖσις 150.
Kodros-Schale 122.
Κωνοειδῆ 160.
Kontinuierender Stil 385.
Kretische Künstler am Artemision in Ephesus 75.
Kultbilder der Erinyen in Athen 286.
Kyprische Kunst 328.
» Schriftzeichen 329.
Lares Augusti, Altar im Belvedere 299.
Lavinium, Gründungssage 299 ff.
Lokalgötter auf Reliefs 382.
Louvre, Elfenbeinreliefs im 316.
» Relieffragment 90.
Ludovisischer Marmorthron 307 ff.
Lupa Capitolina auf Schildrelief 291. 303.
Lupercal, Schildrelief 291.
Lykische Grabbauten 78.
S. Maria Egiziaca 220.
Mars 297.
Martialis ep. IV 64. 11-24 211.
Mauerverband an römischen Bauten 247.
Modena, architekton. Relief in 184.
Münzporträts Bronzeblech 83.
Münzen als Ornament 86.
Museo Gregoriano, Elfenbeinreliefs 320.
Musterbücher 281.
S. Nicola in Carcere 169.
Niger lapis 209.
Norchia, Grabfassaden 183.
Nymphaeum 92.
Odysseus 353.
Onsdorf, Relief von 282.
Palaekastro, Ausgrabungen in 65.
Paraskenien 6.
Paris 351 f.
Pasquino-Gruppe 353.
Patroklos 247.
» 353.
Pflanzenformen auf Elfenbeinreliefs 331.
Philippus Caesar, Porträt 85.
Pietas, Tempel am Forum holitorium 189.
Plattenbelag des Rundbaus an den Rostra 57.
Podien italischer Tempel 254. 259.
Polygnot, Maler 119.
Pompeji, das grosse Theater 1 ff.
Porträtmedaillons als Ornament 372.
Prägung von Bronzereliefs 84. 358 f.
Priamos 350.
Profile von Podien 260. 262.
Prometheus des Aeschylus, Erstaufführung 106.
Regöly, Goldfunde 388.
Reliefstil 367 f.
Rheinische Provinzialkunst u. ihre Vorlagen 284.

Römische Sarkophage und Architektur 79.
Romulusgrab 204.
Rostra 193.
» Caesaris 57.
Ruvo, Elfenbeinreliefs aus 314.
Säulenbasen, italische und römische 263.
Säulenschäfte 265.
Sallustius Crispus 87.
Sarkophag von Torre Nova 289.
Schildreliefs 303.
Schlachtscene, Schildrelief 303 f.
Scholion Soph. O. C. 39 286.
Scipionengrab 263 f.
Septimius Severus, Münze des, von Hadrianopolis 93.
Septizonium 94.
Sidonischer Sarkophag « des Pleureuses » 74.
Sima, Form 274.
» jonische Terrakotta — in Candia 64.
Sima, jonische in Etrurien und auf att. Grabstelen 77.
Sima aus Balustrade des flachen Daches entstanden 76.
Simonius Julianus, Stadtpraefect 88.
Spes, Tempel am Forum holitorium 191.
Steinmetzzeichen 61.
Stele vom Diktynnaion in Creta 77.
Stuckformen römischer Bauten 179.
Stuckverkleidung an römischen Bauten 250. 272.
Sulla, gentilicium 87.
Szasazol, Goldfunde 387.
Tempel, ionischer, am Ponte Rotto 220.
Terracina, Inschrift aus 394.
Theaterfrage 53 ff.
Thensa Capitolina 332.
Thensa, Form 378.
Thiasos, Bronzerelief 355 f.
Torre Nova, Sarkophag von 289.
Trajans Rostrabau 62.
Traianus Decius, Porträt 85.
Travertin, Verwendung an röm. Bauten 187.
Uffizi, Relief in 398 f.
Vatikan, Galleria delle Statue, Relief 89.
Venus, Medaillon in Bronze 355.
Verhüllung in der Frauentracht 309.
Wagen aus Bronze 377.
Wasserbassins im Theater von Pompeji 45 ff.
Zahnschnitt 272.
Zauberbräuche zur Vertreibung von Ungeziefer 215.

TAFELN.

I. Skenenbau und Orchestra des grossen Theaters in Pompeji.
II. *Terrecotte cretesi di uso architettonico.*
III-IV. *Frammenti di vaso Attico nel Museo di Pietroburgo.*
V. Tempel bei S. Nicola in Carcere, Ansicht.
VI. Ionischer Tempel am Ponte Rotto in Rom.
VII. Ionischer Tempel am Ponte Rotto in Rom. Grundriss mit den modernen Einbauten.
VIII. Ionischer Tempel am Ponte Rotto in Rom. Seitenansicht (Westseite) und Rückansicht (Südseite) im gegenwärtigen Zustand (Kapitelle ergänzt).
IX. Ionischer Tempel am Ponte Rotto in Rom. Schnitte und Details.
X. Ionischer Tempel am Ponte Rotto in Rom. Podium und Säulenbasis.
XI. Ionischer Tempel am Ponte Rotto in Rom. Säulenkapitelle und Gebälk.
XII. Ionischer Tempel am Ponte Rotto in Rom. Dritte und sechste Säule der Ostseite.
XIII. *Sarcofago di Torre Nova.*
XIV. *Rilievi romani con rappresentazioni di matrimonio.*
XV-XVI. Archaische Elfenbeinreliefs.
XVII-XVIII. Bronzereliefs von der Thensa Capitolina.

Abgeschlossen am 10. Juli 1907.

2

3

1

TERRECOTTE CRETESI DI USO ARCHITETTONICO

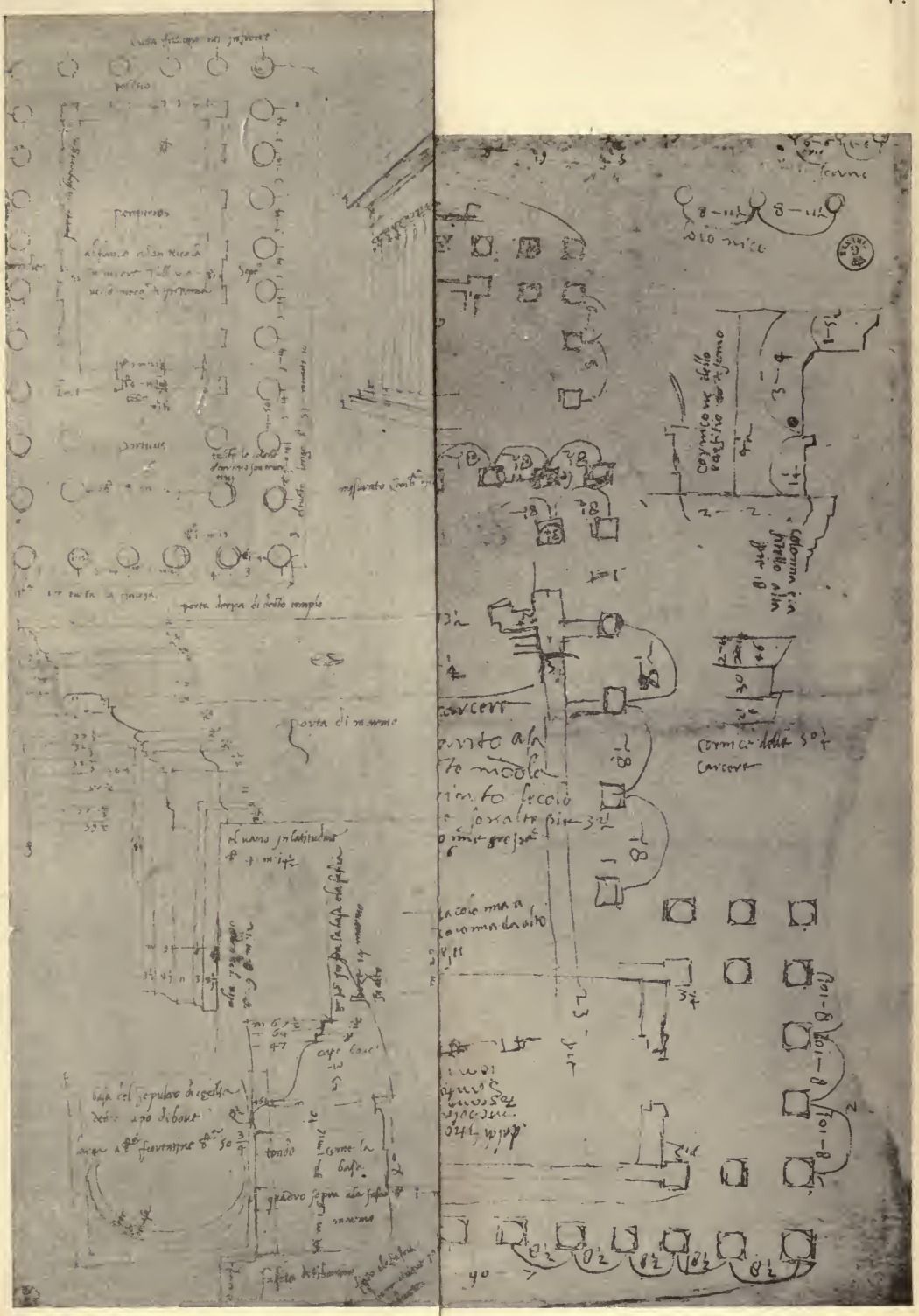
Roma - Fotot. Danesi

1/2

Roma - Fotot. Danesi

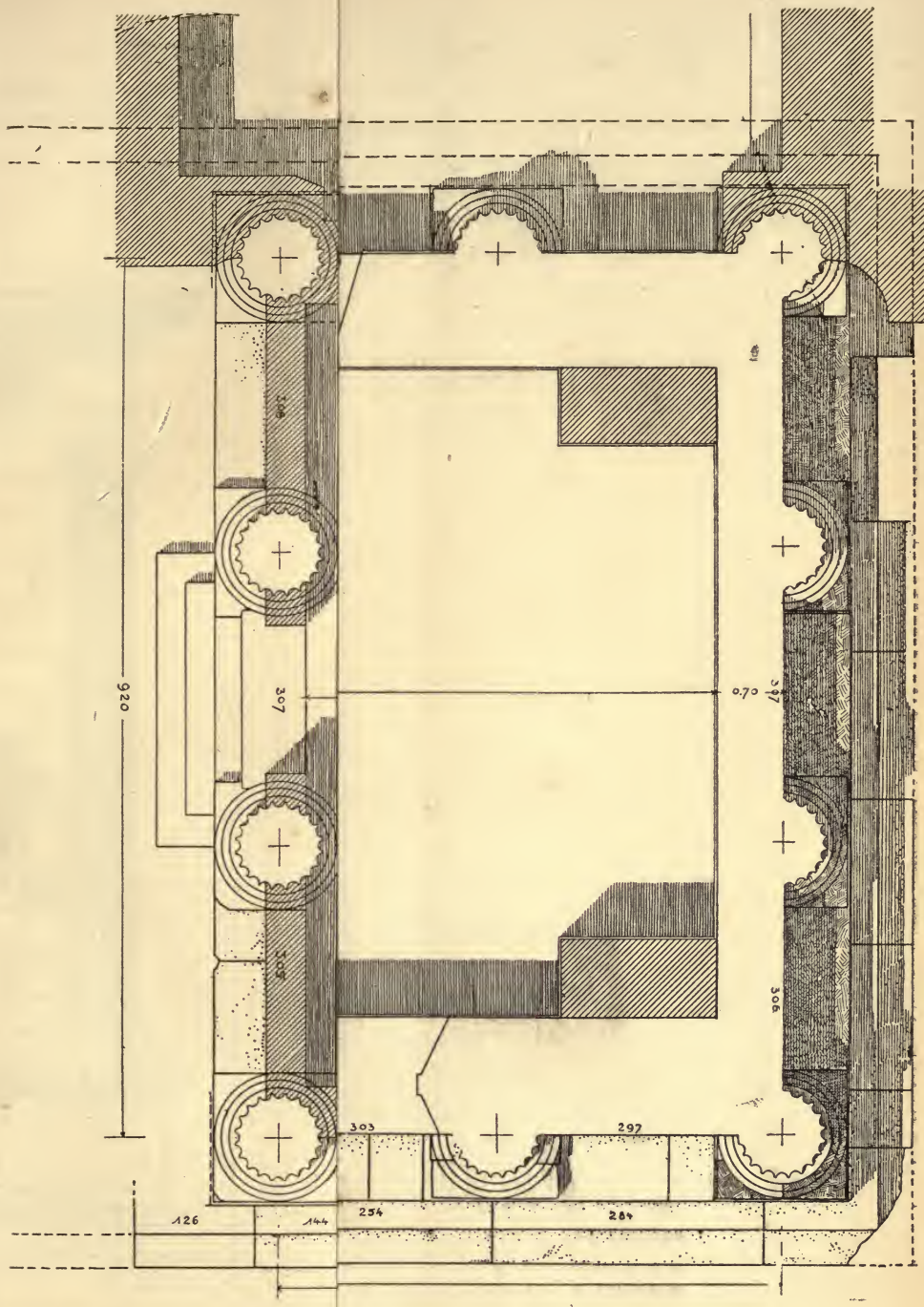
Fr. n. 5

Roma - Fotolit. Danesi



Baldassarre Peruzzi Uffizi 1657.

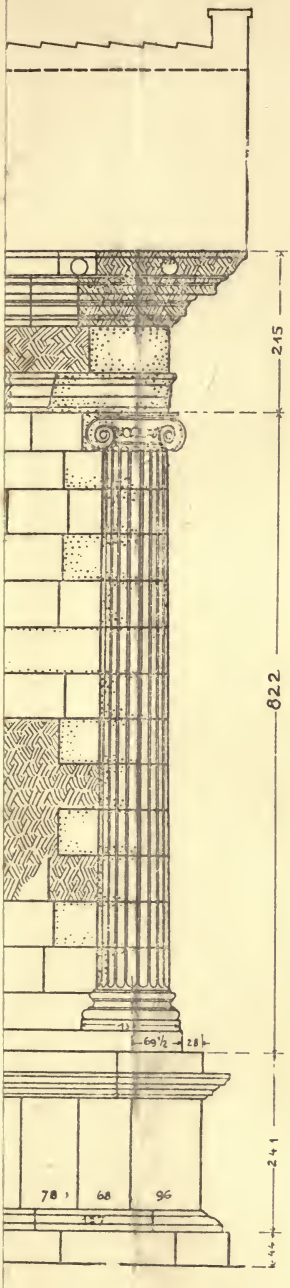
IONISCHER TEMPEL AM PONTE ROTTO IN ROM.



ODERNES
AUERWERK.

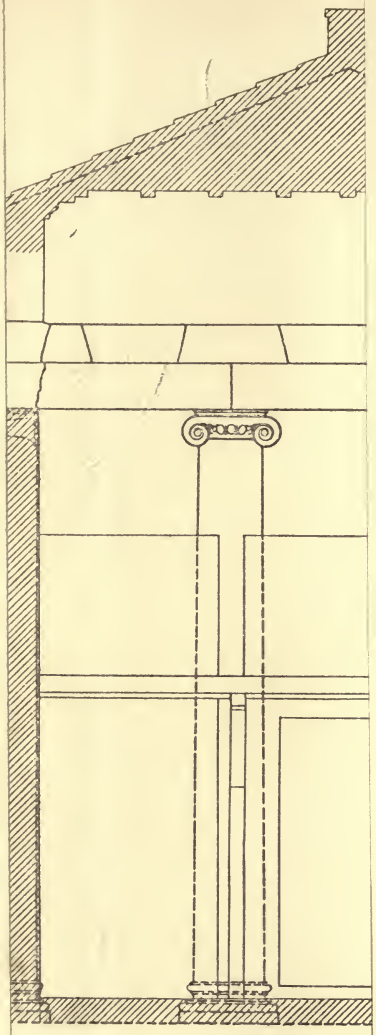
PUTZ u. MODER-
NE RENOVATION.

Aufgenommen und gezeichnet von E. Fiechter.



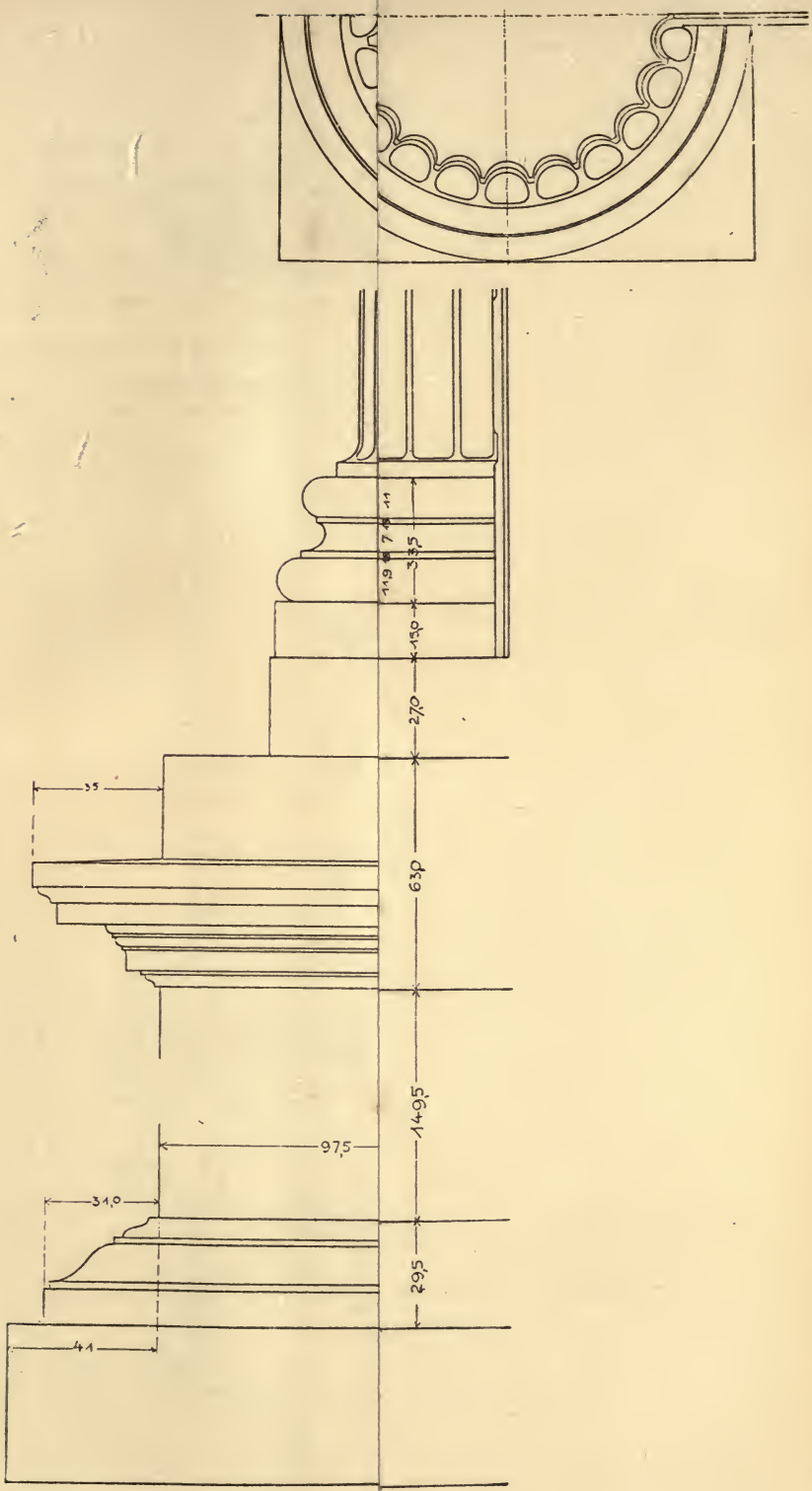
O IN ROM.

n Zustand (Kapitelle ergänz

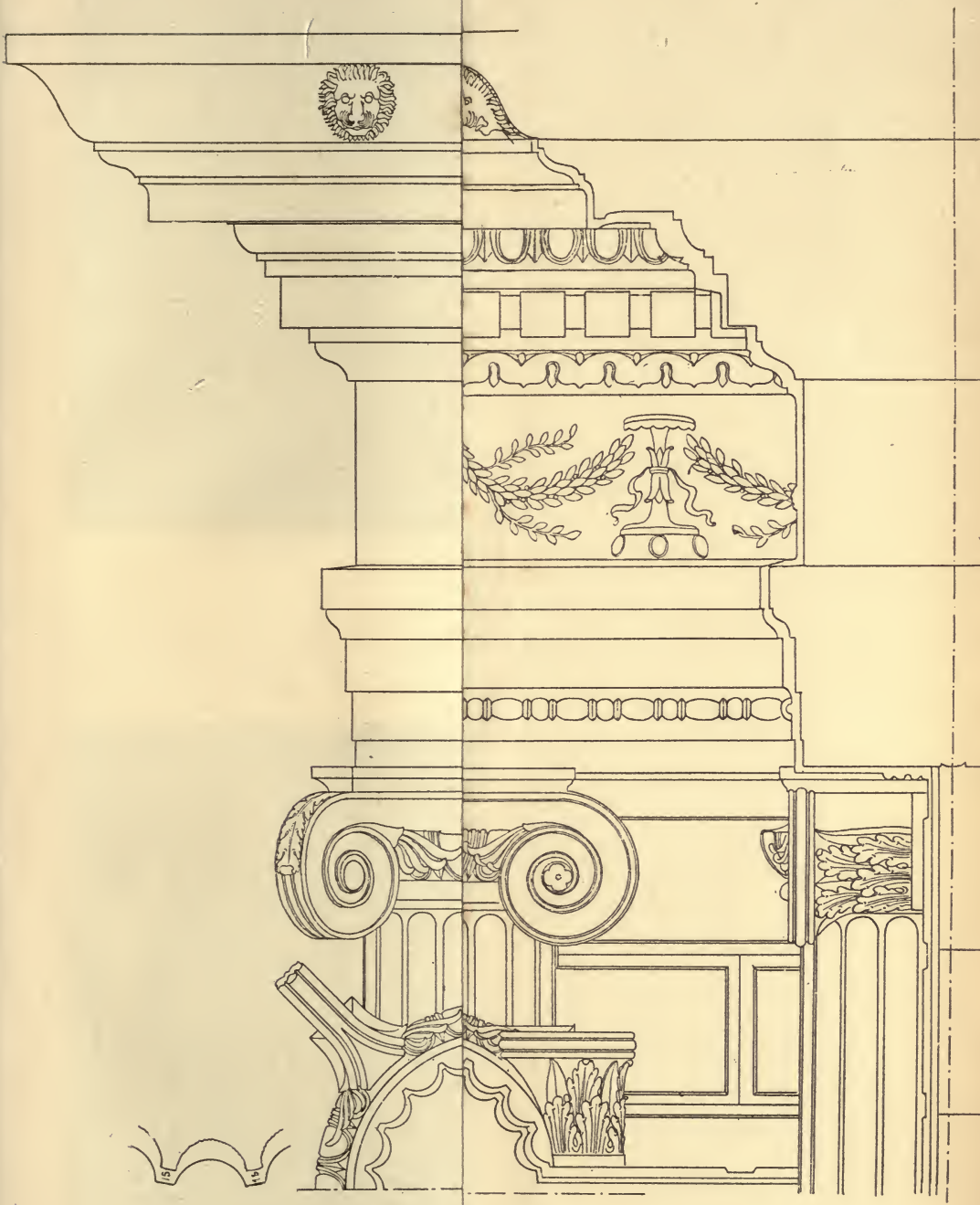


erschnitt durch die Vorhalle mit

) IN ROM.



Aufgenommen und gezeichnet vor



I.

Aufgenommen und gezeichnet von E. Fiechter.

Dritte Säule der Ostseite (von links gezählt).

Sechste Säule der Ostseite (von links gezählt).

IONISCHER TEMPEL AM PONTE ROTTO IN ROM.

2

J. B. Obernetter, München.

ARCHAISCHE ELFENBEINRELIEFS

Fotot. Danesi - Roma

Fotot. Danesi - Roma

1

2

3

BRONZERELIEFS DER THENSA CAPITOLINA.

J. B. Obernetter, München.

1

2

3

4

5

BRONZERELIEFS DER THENSA CAPITOLINA.

J. B Obernetter, München.